

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
Cinema, Musica e Teatro**

Ciclo XXVI

**Settore Concorsuale di afferenza: 10/C1
Settore Scientifico disciplinare: L-ART/05**

**L'IMMAGINE RIFLESSA: UNA LETTURA
ANTROPOLOGICO-CULTURALE DEL TEATRO DI
GROTOWSKI.**

**La (de)costruzione dell'identità del Performer
tra Parateatro e Teatro delle Fonti**

**Presentata da:
Marcia Chiamulera**

**Coordinatore Dottorato
Prof. Guglielmo Pescatore**

**Relatore
Prof. Marco De Marinis**

Esame finale anno 2014

*A te mia cara nonna:
Esempio di sorgente*

*Alla mia famiglia:
Incondizionatamente*

*Agli antenati:
Mito presente*

SOMMARIO

Introduzione in tre atti

I-	Impianto poetico metodologico	2
II-	Post-teatro	27
III-	Configurazione	40

PARTE I

1. In cerca del Sé...	47
1.1. Qualcosa sta accadendo (o l'avvenire è passato?)	49
1.2. Cultura di consumo, globalizzazione e altre paure	71
1.3. Il giorno santo ed altri giorni	91
2. Sulle frontiere della cultura	99
2.1. Cultura riflessa: parametri socio-antropologici	111
2.2. L'immagine di mezzo: fra arte e scienza e il "diamante culturale"	119
3. De-costruzione: duplicità	139
3.1. Decostruzione come possibilità	140
3.2. Costruzioni possibili	160
3.3. Esercizio: di fianco, non di fronte	166

PARTE II

4. Laddove gli oceani si incontrano	181
4.1. In cerca del senso nel mito dell'“origine”	184
4.2. Teoria festiva: rovesciamento o riverberazione?	190
5. Tre pilastri e un'immagine	215
5.1. Prima immagine: corpo-memoria e monumenti	219
5.2. Seconda immagine: dall'equilibrio all'incontro	237
5.3. Terza immagine: silenzio, ciò che resta	253
5.4. Vedi ciò che guardi	276
Bibliografia	289

Introduzione in tre atti

Religión y poesía tienden a realizar de una vez y para siempre esa posibilidad de ser que somos y que constituye nuestra manera propia de ser; ambas son tentativas por abrazar esa “otredad” que Machado llamaba la “esencial heterogeneidad del ser”. La experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal: un cambiar de naturaleza que es también un regresar a nuestra naturaleza original. Encubierto por la vida profana o prosaica, nuestro ser de pronto recuerda su perdida identidad; y entonces aparece, emerge, ese “otro” que somos. [...] Poesia y religion son revelación. Pero la palabra poética se pasa de la autoridad divina. La imagen se sustenta in si misma, sin que le sea necesario recurrir ni a la demostración racional ni a la instancia di un poder sobrenatural; es la revelación di si mismo que el hombre se hace a si mismo. La experiencia poética es un abrir la fuentes del ser.

Octavio Paz. *El arco y la lira*. Mexico: Fondo di Cultura Economica, 1956: 137

Ogni volta che ci si limita entro certi termini, si comincia a vagare nel mondo delle idee, delle astrazioni. Si possono allora trovare formule estremamente rivelatrici, ma esse appartengono al dominio dei pensieri e non a quello delle realtà. Non so se in passato ho detto che il teatro è complementare alla realtà sociale. Forse l'ho detto. Ma per me il teatro non è qualcosa che si possa mettere in scatola. [...].

Jerzy Grotowski. *Tu es le Fils de Quelqu'un*. (1986) Opere e Sentieri II, 2007: 65

I Impianto poietico metodologico

In un importante saggio *Ai confini del teatro e della sociologia*, Claudio Meldolesi afferma:

Il post-teatro di Grotowski, rovesciando l'ordine comparativo del teatro e della società secondo Gurvitch e Goffman, ha individuato una consonanza sommersa fra teatro e vita, pregnante e urgente da scoprire. [...] Ha inteso piuttosto che lo scacco del teatro fra virgolette mette all'ordine del giorno tanto un'impotenza, quanto un archetipo; e che il prevalere dell'una o dell'altro dipende della nostra capacità di sperimentare [...]¹.

Qualsiasi definizione si voglia dare alla “consonanza fra teatro e vita” in causa, ci sembra non sia sufficiente per dare conto del complesso dell'opera grotowskiana². Ma una cosa è certa: i confini non sono così

¹Meldolesi, Claudio. *Ai confini del Teatro e della Sociologia*. Teatro e Storia, a. I, n. I, ottobre 1986: 135. L'autore specifica in nota a piè di pagina l'uso del termine “post-teatrale” che è tratto da J. Kumiega e che indica l'esperienza grotowskiana dal parateatro in poi e cioè, dal momento in che nel teatro laboratorio non si poneva più come obiettivo la produzione di spettacoli o almeno non in accordo con una ‘certa’ comprensione di teatro. Kumiega rimarca l'inizio dell'esperienza post-teatrale nel 1970. D'altronde anche in questo testo utilizzeremo l'espressione “post-teatrale” e, nonostante ciò, continueremo ad utilizzare la dicitura teatro, che deve essere compresa ancora una volta nella concezione data da Kumiega, come processo di “ricerca di autenticità nel processo teatrale”. Cfr. Kumiega, J. *La Ricerca Nel Teatro E Oltre Il Teatro*. 1959 -1984: 127. Firenze, La casa Usher: 1989: 125-126. In riferimento a Gurvitch e Goffman, Meldolesi indica quella linea della sociologia che ha utilizzato il modello teatrale / drammaturgico nelle loro analisi. Alcuni riferimenti basilari: O. Gurvitch, *La vocazione attuale della sociologia* (1950), Bologna: Il Mulino, 1965, pp. 101- 107; Goffman, E. *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: Il Mulino, 1988.

²Ci riferiremo ad opera grotowskiana, alludendo all'intero percorso di lavoro di Grotowski, la sua vita e lavoro come un'opera. Tale operazione si sostiene nell'evidente centralità dell'individuo nelle sue ricerche. In tal senso è che si concepisce anche l'importanza della dimensione dell'esperienza nonché l'indirizzamento del lavoro dal teatrale al post-teatrale: ciò che interessa e resta –

chiari. Se si provasse a ipotizzare che la vita è un processo piuttosto organico, si contraddirebbe parte del pensiero di Grotowski per il quale anche il processo organico contiene tecniche artificiali: “Non dimenticate che la parole 'arte' è anche essa legata alla parola 'artificiale’”. Le tecniche artificiali, secondo il maestro del teatro del Novecento, sono “le tecniche fondate sui sistemi di segni, e questi segni si ripetono, ma in ordini diversi.”³ Nella linea della vita – il processo organico, secondo la terminologia di Kostantin Stanislavskij – esistono le azioni ed esiste il montaggio; per Grotowski, “nel processo organico ci sono aspetti di segni, in quanto articolazione e montaggio” mentre nelle tecniche artificiali “esiste l’aspetto dell’organicità, in forma di slancio, di concentrazione, di energia e decisione.”⁴

Questi due processi – organico e artificiale – sono parte delle differenti culture e della vita di ogni gruppo. Nell’esistenza di questi processi c’è anche un senso di continuità e una mutua implicazione dalla vita quotidiana alla dimensione extra-quotidiana (come nel caso dei rituali, ad esempio).

Detto ciò, impostiamo il nostro ragionamento. In una certa cultura, fra un certo gruppo è solito usare un’espressione che afferma più o meno

dice Grotowski - “il fenomeno umano che conta”. Cfr. Grotowski: Vent’anni di attività. A cura di Ugo Voli. In: Sipario – Trimestrale monografico di Teatro; n. 404, 1980; pp: 33-41: 34.

³Grotowski, J. Tecniche originarie dell’attore. Testo sotto forma di dispense (a cura di Luisa Tinti) che risalgono al corso tenuto da Grotowski all’Università di Roma – istituto del teatro e dello Spettacolo, nell’anno 1982. I testi non sono stati rivisti dall’autore. D’ora in poi ci riferiremo a questa fonte come: Grotowski, J. Tecniche originarie dell’attore – Dispense. Per le citazioni sopraindicate pp: 2-3.

⁴ Grotowski, J. Tecniche originarie dell’attore – Dispense...op. cit.: 3.

quanto segue: “Possiamo parlare di poesia tuttavia, la vita delle persone non è fatta di rime, tanto meno di belle parole.”⁵

Cosa vogliamo indicare con tale espressione? Ci interessa estrapolare da quanto affermato alcune indicazioni metodologiche. La scelta dell’espressione non è casuale per due ragioni: si intende stabilire un gioco fra l’espressione quotidiana, richiamando l’attenzione alle teorizzazioni che tendono a cogliere nei discorsi quotidiani il loro sostrato e ricavando da esse la loro elaborazione concettuale. In questo senso si indica una possibilità di interpretazione di uno “strato della realtà”, che denota la “visione di mondo”⁶ del gruppo a cui la frase appartiene.

Quest’espressione allora potrebbe indicare una condizione di privazione, ad esempio, causata da una serie di fattori – economici, politici, sociali, culturali, ecc. – e rispecchierebbe inoltre, la vicinanza ad una concezione estetica che ha a che fare con una categoria di bellezza (molto probabilmente intesa in senso kantiano). Questa ‘formula’ denoterebbe, dunque, una specie di modello totalitario in contrapposizione con la frammentarietà e il caos in cui quegli individui elaborano le loro esperienze

⁵Essa è un’espressione ricorrente fra un gruppo di discendenti migranti italiani in Brasile, dove abbiamo svolto una precedente ricerca – sull’identità del gruppo. Alcune problematiche (e assieme perplessità) che si sono presentate nelle celebrazioni festive di quel gruppo ci hanno condotto, in un certo senso, all’elaborazione di questa ricerca. Si vuole demarcare inoltre, e in senso forse più letterario, la categoria poetica intesa nel senso di *creazione*. In effetti, l’etimologia della parola poesia, dal greco *poiësis*, significa anche creazione, composizione. Ad essa ci ritorneremo poiché ci risulta essere un’efficace chiave di interpretazione: *poiësis*, arte di comporre e che sottintende la creazione di – e verso - un atto totale.

⁶Clifford Geertz indica la visione di mondo “l’immagine [che un popolo] ha di come sono effettivamente le cose, le sue idee più generali di ordine”. A differenza dell’ethos che “è reso intellettualmente razionale quando si dimostri che esso rappresenta un modo di vivere idealmente adattato allo stato effettivo di cose che la visione del mondo descrive, la visione del mondo è resa emotivamente convincente venendo presentata come immagine di un effettivo stato di cose specificamente congegnate per accordarsi con questo modo di vivere”. Geertz, C. Interpretazione di Culture. Bologna: Il Mulino, 1987: 114.

di vita. Con tale esempio vogliamo addentrarci nello specifico campo metodologico che, secondo noi, non può sottrarsi ad un'altra componente dell'espressione sopraindicata (la quale potrebbe essere indicata come "nativa"). La componente della "poesia" non può che essere intesa come metafora⁷ e astrazione generale che indica sostanzialmente una dualità: fra un ordine extra-quotidiano e elevato (la poesia) e ciò che appartiene all'ordine del quotidiano.

Abbiamo toccato alcuni nuclei delicati, non solo per le nozioni espresse, ma per la loro interpretazione a seconda del campo in cui vengono utilizzate. Ci preme sottolineare in questa sede che la nostra prospettiva analitica tende ad usare alcuni fondamenti dell'antropologia e della sociologia nell'analisi, o, meglio, nell'interpretazione, di fenomeni non esattamente culturali o sociali. Il nostro intento è quello di stabilire, nella misura del possibile, un dialogo fra i campi in questione cercando di mettere in luce l'argomento centrale della nostra tesi: il periodo compreso fra il Parateatro⁸ e il Teatro delle Fonti, nel periodo compreso

⁷Riguardo all'uso di metafore nelle scienze antropologiche si guardi in speciale Victor Turner. *Dramas, fields and metaphors*. Ithaca: Cornell University Press, 1974; Deriu, Fabrizio. *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*. Roma: Bulzoni Editore, 1988.

⁸In questa ricerca non addentreremo negli specifici dei progetti realizzati nel Parateatro. Per quanto riguarda dunque quelle esperienze rimandiamo ad alcuni dei principali riferimenti e testimonianze: Osinski, Z. *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo*. Roma: Bulzoni Editore, 2011. Kumiega, J. *La Ricerca Nel Teatro E Oltre Il Teatro..* op. cit.; Wolford, L. e Schechner, R. (a cura di). *The Grotowski Sourcebook*. Routledge, London-New York, 1997; Brunelli, P. Tinti, L. (a cura di) *Rena Mirecka. La sacra canoa. Dal laboratorio di Jerzy Grotowski al Parateatro*. Roma: Bulzoni Editore, 2010; Pollastrelli, C. Introduzione in: *Holiday [Swieto]: Il giorno che è santo e Teatro delle Fonti. Preceduto da: Sulla genesi di Apocalypsis*. A cura di Carla Polastrelli. Firenze: VoLo, 2006. La base di questa ricerca riguardo al Parateatro e al Teatro delle Fonti, oltre ai testi già citati si concentra, soprattutto sui testi *Holiday [Swieto]: Il giorno che è santo e Teatro delle Fonti*, sopracitato; nelle trascrizioni: *Tecniche Originarie dell'Attore. Dispense...* op. cit.; Guglielmi, C. *Le tecniche originarie*

approssimativamente dal 1970 al 1980. Con il Parateatro, si avvia un processo di distacco del teatro – inteso come presentazione – e le principali trasformazioni oltre alla non produzione di spettacoli è l'eliminazione delle barriere fra attore e spettatore. Infatti qui, si avviano “azioni” in cui tutti sono partecipanti. La fase seguente è quella del Teatro delle Fonti o Teatro delle Sorgenti, verso la quale Grotowski esplicita un interesse personale, che intenta andare “alla fonte delle tecniche delle fonti” la ricerca di “ciò che precede le differenze”⁹. Queste due fasi sono dunque il nostro punto di riferimento in questa ricerca e, di conseguenza assumiamo come esponente il lavoro del Teatro Laboratorio sotto la guida di Jerzy Grotowski, regista teatrale, maestro, pedagogo e ‘ricercatore culturale’ (per quanto possa essere vago, quest'ultimo riferimento, forse, può dare un qualche senso a quell'interstizio fra arte e cultura avviato occupato da Grotowski).

Si delineano come via di accesso all'argomento gli studi sociologici della cultura e l'antropologia culturale, oltre, ovviamente, alcuni studi teatrali che saranno messi in confronto con i materiali che riguardano l'argomento¹⁰.

dell'attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma, «Biblioteca Teatrale», 55–56, 2000; e nei testi veicolati in Sipario – Trimestrale monografico di Teatro; n. 404, 1980, che contiene i seguenti titoli: *Grotowski: Vent'anni di attività*. A cura di Ugo Voli; Grotowski, J. *Ciò che è stato*; Grotowski, J. *Ipotesi di Lavoro*; *Il parateatro in Italia*; *Riflessioni sul Parateatro*, ed altri.

⁹ Grotowski, J. *Holiday e Teatro delle Fonti...* op. cit.: 93.

¹⁰ Dalla linea antropologica e sociologica i principali riferimenti sono Barth, F. *Una Prospettiva Personale Attuale sui Compiti Attuali*, In: *L'Antropologia Culturale Oggi*. (a. c. di Robert Borofsky. Meltemi Editori, Roma: 2000 e dello stesso autore: *Grupos Étnicos E Suas Fronteiras*. In: Poutignat, P. E Streiff-Fenart, J. *Teorias Da Etnicidade*. São Paulo: Unesp, 1998; Griswold, W. *Sociologia della Cultura*, Bologna: Il Mulino, 1997; Geertz, C. *Interpretazione di Culture*. Bologna: Il Mulino, 1987; Turner, V. *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1986 e dello stesso autore: *Antropologia della performance*, Bologna, il Mulino, 1993; Giacchè, P. *L'Altra Visione dell'Altro. Una equazione tra antropologia e teatro*. Napoli: L'ancora del Mediterraneo s.r.l., 2004 e dello stesso autore: *Lo Spettatore*

Certamente questa è una prospettiva ampia e che richiede alcune premesse fondamentali. La prima di queste riguarda la questione dell'interpretazione. Prenderemo le mosse, a questo proposito, dalla via poetica. Abbiamo deciso di fare una lunga introduzione che contenesse alcune indicazioni che si sono dimostrate centrali nell'elaborazione di questa ricerca. La principale riguarda la questione dell'alterità, dello spazio dell'altro nel nostro pensiero e nei nostri modelli. La prima citazione che apre questa sezione è di Octavio Paz, un poeta messicano, premio Nobel per la Letteratura nel 1990. Nel brano che abbiamo scelto c'è una nozione-chiave: quella dell'esperienza poetica come via di accesso ad una fonte dell'essere. L'esperienza poetica, al contempo, può fare ricordare l'identità obliata, asfissata dalla vita quotidiana e fare apparire l'altro in noi stessi. Ma chi è l'altro in noi stessi?

Forse questa idea potrebbe non essere soltanto un modo di esprimersi 'poeticamente', ma essere un problema generalizzato, dissimulato e accettato acriticamente nel tempo stesso in cui si riproducono continuamente alcuni modelli o, al contrario, essi vengono capovolti. Ci sembra che essa sia anche il paradigma affrontato da Grotowski e che egli abbia cercato – dalla via negativa all'arte come veicolo –, di smantellare

Partecipante. Contributi per una antropologia del teatro; Milano: Guerini e associati, 1991. Alcuni dei principali studi teatrali: *Meldolesi, C. Ai confini del Teatro e della Sociologia*. Teatro e Storia, a. I, n. I, ottobre 1986; de Marinis, M.. *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*. La casa Usher, Firenze, 2011, e dello stesso autore; *Il Nuovo Teatro - 1947 -1970*. Bompiani, 2005; Perrelli, F. I Maestri della Ricerca Teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook. Roma-Bari: Laterza, 2007; Ruffini, F. *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*. Laterza, Roma-Bari, 2009; tre volumi che costituiscono "Opere e Sentieri" (a cura di Attisani, A e Biagini, M.): I – Il Workcenter of Jerzy Grotowski e Thomas Richards; II – Jerzy Grotowski. Testi 1968 -1988, Roma: Bulzoni, 2007 e III – Testimonianza e riflessioni sull'arte come Veicolo. Roma: Bulzoni, 2008, (d'ora in poi, ci riferiremo al nome dell'autore, titolo del saggio e alla dicitura "Opere e Sentieri" rimandando al volume).

quegli schemi attraverso il suo lavoro. Ma, per ora, ci limitiamo a questo accenno e introduciamo un secondo approccio.

Dalla prospettiva antropologica e sociologica irrompe una forte critica che riguarda “l’alterità”, o meglio, il rapporto stabilito e legittimato in quanto “compito” delle discipline che studiano “l’altro”. Escludendo un’approssimazione tendente all’essenzialismo, il sociologo Fredrik Barth¹¹ mette in questione i presupposti teorico-metodologici nello studio dell’alterità o delle differenze (culturali, ad esempio) come una specie di rifugio, un modo per parlare, alla fine, di “noi stessi”.

Nell’istituire l’osservazione partecipante e l’etnografia come metodi privilegiati dell’intercettazione e comprensione dell’altro e dando priorità al discorso e alla produzione testuale, si sono accentuate alcune conseguenze epistemologiche le quali, con maggior accuratezza, rispecchiano lo stato dell’arte delle scienze umane. Ci si riferisce all’oggettività in materia di disciplina antropologica accanto alla quale si colloca la scrittura dell’antropologo ed in essa un’interpretazione (più o meno manipolata) dell’oggetto (società, gruppi, ecc.) esplorato.

Una delle metodologie applicate dalla ricerca antropologica dimostra l’efficacia del fare, cioè, della presenza, dell’essere lì per conoscere¹². Su un altro versante, si accolgono le critiche che evidenziano –

¹¹Barth, F. Una Prospettiva Personale sui Compiti Attuali [1994]. In Robert Borofsky (A cura di) *L’Antropologia Culturale Oggi*. Roma, Maltemi Editori: 2000: 426.

¹²La ricerca di campo nell’antropologia prevede l’uso di diversi strumenti fra i quali l’etnografia e l’osservazione partecipante. Quest’ultima in larga scala utilizzata inoltre, nella sociologia. Sin da Bronislaw Malinowski (1922) un cambiamento fondamentale si è operato nelle ricerche sul campo prevedendo un approccio o contatto diretto – l’osservazione partecipante - con i gruppi studiati essendo essa condizione all’apprensione della struttura concreta e simbolica del proprio gruppo. Tale impostazione di ricerca è stata ampiamente discussa arrivando persino all’estremo opposto dalle precedenti “ricerche di studio” cioè, arrivando a prevedere

come fa Barth – che la *riflessività* in quanto residuo e condizione problematica delle ricerche di campo e della teorizzazione antropologica, ha condotto ad un'esacerbazione dell'atteggiamento del ricercatore verso "l'altro". In altre parole, una disciplina come l'antropologia, nata con l'intento di studiare culture diverse e l'uomo in situazione di cultura finisce per intraprendere una strada lungo la quale gli studiosi o intellettuali si dedicano meno all'esplorazione della "diversità e delle alternative del mondo, e più per fornirci parabole e argomenti per parlare di noi stessi"¹³. La problematicità – si potrebbe riassumere – consiste nell'uso delle categorie di potere, nell'imperatività del caos, risultato della "sottrazione" delle certezze che ha permesso il senso dell'avvenire, la sovranità dello spirito critico e la possibilità del continuo "mettersi in gioco", oltre ad uno smisurato crescere del vortice dell'individualità.

Quella di Barth è un'argomentazione rilevante e una provocazione fondamentale che può essere generalmente applicata a quasi tutti i settori disciplinari, incluso il teatro. Ma come è possibile creare, in teatro, un simile processo? Come operano, in teatro, i distinti poli della teoria e della pratica, dell'osservante e dell'osservato, della produzione discorsiva e dell'efficacia pragmatica, ecc.? Come e dove incide la categoria della riflessività? E, andando oltre: è il teatro (e più ampiamente, le *performing arts*) luogo di studio dell'altro? È il teatro il luogo dell'altro? E chi è l'altro?

l'inclusione della "voce nativa", i discorsi del proprio gruppo su se stesso nella forma finale dello studio. Una delle forme di analisi della 'voce nativa' è, ad esempio, sviluppata nell'Antropologia della Performance, contemplando due grandi sfere, l'una che si attiene alla discorsività, ai termini e la loro significazione e l'altra che contempla il carattere più "poetico", la forma dell'elocuzione, ecc. A questo proposito si veda Roman Jakobson (1974), Richard Bauman (1976, 1977) e Ester Jean Langdon, (1994, 1999). Un altro significativo contributo si coglie nel rapporto delle ricerche sul campo - in antropologia - fra osservatore/osservato e attore/spettatore. Cfr. Piergiorgio Giacché, *L'altra visione dell'altro*, 2004.

¹³ Barth, F. Una Prospettiva Personale... op. cit.: 426

Se nell'esistenza dell'altro è implicita l'esistenza di un "Io", allora, chi sono Io? Come "lavorare sull'Io"¹⁴ per raggiungere, incontrare l'altro e sé stesso? Senza addentrarci, per ora, in possibili risposte, ci limitiamo ad indicare l'equazione che vuole mettere in evidenza le componenti della relazione fra *l'uno* e *l'altro*. Provvisoriamente, accettiamo che questa equazione abbia come fondamentale compito l'intercettazione dei valori delle varianti. Parametri, questi, che subiscono interferenze a diversi livelli, dal biologico al culturale. Si aggiungano, in questo senso, i segni di un'epoca e lo "spirito" delle trasformazioni che s'incarnano negli esseri viventi.

Il desiderio dell'alterità denuncia un desiderio di conoscenza di se stessi e avanza nell'accusa dell'individualismo trasfigurato in *locus* d'azione di un certo "logocentrismo". Da un lato, la categoria riflessiva prende forza nel dibattito metodologico e avanza nelle formulazioni teoriche, ma, dall'altra parte, la riflessività è un problema concreto. Sulle tracce di Pierre Bourdieu e di Anthony Guiddens, di Erving Goffman e Clifford Geertz, il problema della riflessività come meccanismo "a specchio", che riflette la realtà, è semplicemente franata.

Per orientare il nostro sguardo su questa breccia, bisogna chiedersi, dunque, come mai in teatro persista tuttora una debole, sfumata e persino confusa immagine dell'altro? O meglio, del meccanismo di riflessività? Se sin da Platone ed Aristotele si parla di "riproduzione della realtà" (nel senso di *mimesi*), argomento che poi è stato su larga scala riutilizzato, problematizzato e trasformato negli ambiti più diffusi della produzione di conoscenze, perché in teatro le discussioni si sono limitate al rifiuto dell'idea di riproduzione e di rappresentazione? Non è solo una questione

¹⁴Riferimento specifico al lavoro dell'attore su se stesso, da Stanislavskij a Grotowski, che mette in evidenza le differenze – ma anche le somiglianze – nell'approccio al lavoro.

terminologica, lo sappiamo. Forse la considerazione delle esperienze teatrali e “post-teatrali”¹⁵ nel loro *locus* di azione – il corpo-mente-vita – può offrirci un modo per amplificare la percezione riguardo a quelle categorie che, ancora una volta, non sono in grado di dare conto dei flussi e dei complessi simbolici o significativi.

Oltre alla difficoltà di definire cosa sia e cosa non sia teatro, abbiamo un’oggettiva difficoltà ad accettare che il teatro “non si possa mettere in una scatola”? Quali implicazioni ha la crescente incertezza, la destabilizzazione proveniente anche dello spirito postmoderno, nel tentativo di costruire e ricostruire parametri che contengano, supportino e giustifichino¹⁶ la necessità dell’esperienza interumana, la dimensione dell’incontro, la verità e la presenza scenica, la possibilità di un “terzo senso” o di un “qualcosa di terzo”?¹⁷ E, infine, quali elementi sono passibili

¹⁵Alludiamo al termine post-teatrale nell’accezione data da Kumiega che indicano quelle esperienze oltre teatrali, ovvero quando della non rappresentazione pubblica di spettacoli, nel lavoro di Grotowski e del Teatro Laboratorio. Nel complesso del testo utilizzeremo ancora i termini teatro, così come attore, tuttavia questi devono essere compresi oltre il ristretto senso della rappresentazione teatrale, vale a dire, comprendono anche le esperienze post teatrali e l’idea di Performer.

¹⁶Ci riferiamo ad alcune delle nozioni fondamentali nel teatro, in specie quello Novecentesco che, secondo noi, hanno dato l’opportunità nonché le fondamenta necessarie per compiere una svolta interpretativa in ambito delle arti indette di ‘rappresentazione’. Forse le esperienze che opportunamente portano a luce le difficoltà interpretative e, così facendo, provocano persino al desiderio di “equazionare” il rapporto di reciprocità della sfera d’azione del teatro e della sociologia, non sono state fino in fondo comprese, discusse e talvolta, si imbattono in una sorta di mascheramento *in progress*. Sopperto fondamentale a questa lettura è il testo di Claudio Meldolesi: *Ai confini del Teatro e della Sociologia*. Teatro e Storia, a. I, n. I, ottobre 1986.

¹⁷Alla nozione di “qualcosa di terzo” [*something third*], Kris Salata si riferisce in un primo momento a quel territorio di difficile concettualizzazione, che comprende giustamente una sfera dell’incontro “tra e negli attuari [*doers*]”. In un secondo momento, assecondando una critica alla generalizzazione che accompagna la prospettiva dei *Cultural Studies*, colloca questo terzo ambito in termini dell’“insostenibile confronto dell’*Io-in-Te*”, non universale, né culturale, non afferrabile nelle categorie di significazione. K. Salata, Prossimità con *The Twin*:

di individuazione e interpretazione nel rapporto fra teatro e cultura? Il teatro si limita ad essere un “sistema culturale”¹⁸ o è “doppio della cultura”¹⁹, o il teatro “è tutti i fenomeni attorno al teatro, l’intera cultura”²⁰?

È possibile leggere in termini antropologico-culturali l’opera di Grotowski, precisamente in quel periodo compreso fra Parateatro e Teatro delle Fonti? Da queste esperienze, interne al “Nuovo Teatro”²¹, e che, quasi paradossalmente, intendevano arrivare alle “fonti”, alle origini, centrandosi sempre di più sull’individuo-Performer, è possibile identificare quale immagine vi sia riflessa? Se quelle esperienze corroborano l’espansione della concezione di teatro nella direzione delle *performing arts* all’Arte come Veicolo²², in che misura è possibile parlare di riflessività, di incontro, dell’Altro? E, infine, è possibile parlare in termini di decostruzione

appunti critici su *An Action in creation*” in: Opere e Sentieri I, 2007: 225-229. A questo argomento ci torneremo più volte nel corso della scrittura poiché rientra nel nostro tentativo di approssimazione all’idea di decostruzione. Roland Barthes, nell’esprimere l’idea di “terzo senso” [*Third Meaning*], a partire dell’analisi dell’immagine [fotogrammi di Ejzenštejn] rimanda ad un livello opposto nonché ambivalente, a quello della comunicazione e quello della significazione, riconoscendone il rischio nella sua lettura: il terzo senso, dunque, sarebbe quello della “significanza”. La “significanza” allora può essere messa accanto, prospettivamente, all’esperienza ricavata dal fenomeno poetico, ancorché gli ambiti non siano comunicanti sullo stesso piano dell’intervento. Cfr. Barthes, “The Third Meaning. Research notes on some Eisenstein still” in: *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1977.

¹⁸ Clifford Geertz, *L’arte come sistema culturale*, in *Antropologia Interpretativa*, 1988. Titolo originale: *Local Knowledge: Further essays in interpretative culture* (1983). Inoltre, riguardo all’argomento e in prospettiva comparativa si guardi Albrecht M. C. (1968, 1970), Baxandall, M. (1972), Weber, M. (1905, 1921), Simmel, G. (1908, 1911).

¹⁹ Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*. Torino: Einaudi, 1968.

²⁰ Grotowski, *Il Performer* (1986) in *Opere e Sentieri II...* op. cit.: 86

²¹ Per una approfondita analisi rimandiamo a De Marinis, M. *Il Nuovo Teatro...* op. cit.

²² Come è noto, nell’‘Arte come Veicolo’ abbiamo lo spostamento del ‘locus d’azione’ e cioè, la sede del montaggio non è più *nello spettatore* ma bensì *negli attuari*. Cfr. Grotowski, J. *Dalla compagnia teatrale all’arte come veicolo*. (1993) in: *Opere e sentieri III...* op.cit. pp. 89 – 113.

dell'identità del Performer all'interno di quelle esperienze condotte da Grotowski?

Anche se intraprendere la strada dell'antropologia e, per certi versi, della sociologia può, in qualche misura, sembrare un allontanamento dei vortici della ricerca grotowskiana, cercheremo di indagare invece, come questa strada possa essere illuminante, un campo fertile e non ancora sufficientemente indagato. In un senso inverso, ci si colloca in una posizione interrogatoria: è possibile che certe esperienze teatrali illuminino alcune comprensioni, ormai radicate, come quella di "cultura"?

Non si intende proporre una nuova idea di "cultura combinatoria"²³ fra le esperienze teatrali e quelle antropologiche e sociologiche. Non si tratta neppure di una presa di posizione netta e definita. E, se anche si dovesse operare questa scelta, indubbiamente, gli elementi all'interno dell'esperienza del Teatro Laboratorio, che si cercherà di portare alla luce, consentiranno al lettore una propria interpretazione. La nostra è più una sorta di provocazione o una "desacralizzazione" dei presupposti radicati e perpetrati nelle strutture – linguistica, di pensiero, di comportamento, ecc. – degli esseri umani.

Nel ricorrere a categorizzazioni di matrice più sociologica come la "vita come teatro", la "rappresentazione nella vita quotidiana", la "società dello spettacolo" e infine, il "dramma sociale", si incorre nel rischio di un'eccessiva sistematizzazione delle esperienze teatrali o, nel nostro caso, post-teatrali. Per scongiurare, dunque, questo pericolo latente, cercheremo di applicare costantemente quella "vigilanza critica" fondata nel decostruzionismo derridiano. Tale vigilanza verrà indagata a livello delle

²³Meldolesi, *Ai confini del teatro...* op. cit... 1986: 93

esperienze pragmatiche che, a loro volta, sono premessa e radice di questa ricerca²⁴.

Dall'altra parte, è inevitabile un ritorno alla teoria rituale. Tuttavia tratteremo dell'argomento sin da una via trasversale: a partire dalle Feste di Capella, un tipo di festa comunitaria, di piccole dimensioni e legata a processi di identità del gruppo ma anche alla loro propria visione di mondo la quale comprende un senso religioso. Queste feste hanno luogo fra un gruppo di discendenti immigrati italiani in Brasile. Secondo noi risulta estremamente efficace fare ricorso alla categoria dell'esperienza festiva, che farà da contrappunto alla nostra elaborazione concettuale e, al contempo, ci permetterà di problematizzare quelle esperienze interne al Parateatro e al Teatro delle Fonti, due fasi del lavoro del Teatro Laboratorio sotto la guida di Jerzy Grotowski. Ci utilizzeremo dunque di un accostamento con le Feste di Cappella che antropologicamente può essere inquadrata nella categoria più ampia del tipo etnica. Secondo noi invece quelle esperienze festive oltrepassa i limiti di una categoria di etnicità anche se si afferma sulle basi delle identità. Perciò faremo alcune scelte: useremo come riferimento di base l'idea di processi identitari – alludendo alla mobilità e alle dinamiche interne – e, secondo, utilizzeremo tre immagini desunte dal contesto festivo, ma che appartengono a soltanto una delle feste che abbiamo accompagnato.

Dal punto di vista delle teorie sulla festa, possiamo anche trattare tali come rituali. Anche se non andremo verso la analisi della festa in senso

²⁴Per quanto sia possibile si cerca di valutare i concetti e idee contenute nelle azioni post-teatrali come profondamente radicate nella dimensione pratica. Questa dimensione deve essere presa in considerazione poiché impone certe limitazioni e delimita la nostra comprensione sul lavoro di Grotowski. Ci limita nell'apprensione delle proprie esperienze una volta che sono parte del passato e delimita come presa di posizione metodologica che intenta di valorizzare la comprensione delle idee, così come delle proposte, di Grotowski in stretto rapporto con la pratica. In questo senso, ribadiamo, l'accostamento con le feste si rivela un interessante metodo per pensare quelle esperienze.

rituale, ci interessa evidenziare che se consideriamo la dimensione rituale come appartenente alla sfera dell'azione sociale – per cui le idee non sono soltanto pensate, ma sono piuttosto azioni che suscitano la prova esperienziale delle credenze e della cosmologia –, ci indirizzeremo verso un'inversione/trasposizione degli ambiti del quotidiano e dell'extra-quotidiano, del “fare” e dell’“essere”. Questa posizione, inoltre, mette la categoria del rituale sullo stesso piano di quello delle performance. Performance e Performer, Azione e Uomo d'Azione, sono elementi chiave rivelati al decorso del lavoro del regista polacco. Inoltre, il cambiamento di terminologia, come succede nel passaggio dall'attore al Performer, attraverso la categoria di “guida”, lascia una serie di dubbi e una prospettiva consolidante dei principi di un certo tipo di impostazione lavorativa e di un certo tipo di “teatro”, aspetti che cercheremo di far emergere. Infine, ricorriamo all'immagine che evidenzia il punto di sdoppiamento: la crisi²⁵. A grandi linee, si può presumere che la crisi – almeno in contesti rituali – determini un “punto di passaggio” da una condizione all'altra. Lo sdoppiamento si verifica nella possibilità della condizione stessa di rimanere strutturalmente identica, eppure mai effettivamente identica allo stadio precedente, oppure, in quanto condizione dell'avvenire, trasfigurazione in un “qualcos'altro”.

Sin da una prospettiva parallela, Claudio Meldolesi subordina alla crisi d'identità il ruolo fondamentale, sia in ambito teatrale che sociologico, che porta a entrambe a “riporsi periodicamente i loro problemi originali”²⁶.

²⁵Ci riferiamo, stretto senso, ai periodi del Parateatro e del Teatro delle Fonti come un periodo di crisi, non in senso negativo, anzi, come messa a prova delle “strutture” esistenti e possibilità di rinnovamento. Simile prospettiva è elaborata da Piergiorgio Giacchè, *L'altra visione dell'altro...* op. cit. 2004: 56.

²⁶Meldolesi, C. *Ai confini del teatro...* op. cit.: 1986: 122. In questo passaggio l'autore chiarifica che la ricerca teatral-sociologica, sin da Gurvitch, “era stata

Il passaggio dal teatro come presentazione al post-teatro non solo si configura come crisi e riproposizione del proprio pensare/agire ma è anche un'operazione ai margini. Il margine a cui ci riferiamo, va all'incontro di quelle nozioni anticipate da Barth, in quanto frontiera, che persiste nonostante i flussi che la attraversa. E qui s'impone la magnitudine dell'essere confinante: le frizioni danno spazio ad un qualcos'altro che non è né l'uno né l'altro e, perciò non implica nell'estinzione di una categoria o dell'altra (o delle identità, o dei teatri, o dei gruppi, o delle proprie discipline) in quali abitino in posizione di confine. È, piuttosto, un posizionamento privilegiato, secondo noi, perché permette di trattare certi cambiamenti (siano sociali che teatrali) tutelati, difesi da quell'egemonia che vuole giustificarli come "processi naturali" di omogeneizzazione culturale e, dunque, portarli alla scomparsa definitiva.

Questa prospettiva è meglio compresa nell'analisi delle *performance identitarie*²⁷ di un gruppo di discendenti immigrati italiani e dunque una sub categoria etnico-culturale. Le performance degli individui sottoposte ad analisi si danno in un contesto festivo in cui gli individui,

guidata alla necessità di sopperire alla crisi di identità della sociologia, il che porta al fallimento del "tentativo culturale". Ciò perché, sia la sociologia che il teatro, avrebbero in comune la vocazione di rimettere in causa periodicamente il loro "problemi originari" e, tale compito, non andrebbe dimenticato a rischio di far che si perdano il senso e l'efficacia oppure, un po' oltre, la loro pertinenza.

²⁷Questa prospettiva contiene gli elementi fondamentali per sviluppare questa ricerca. Perciò oltre che una sezione dedicata alla ricomposizione e approfondimento sulle teorie delle feste in quanto modello provocatorio, ritorneremo ad esse più volte nel corso della scrittura, affinché si possano stabilire gli accostamenti o coincidenze e ancora le non-coincidenze fra teatro e festa, benché quest'ultima non ne costituisca il cerne della presente ricerca. Inoltre, nella sezione dedicata alla teorizzazione della festa e delle "identità in performance", saranno fatte alcune necessarie distinzioni riguardo la comprensione e l'inquadramento teorico-pratico della e sulla performance. Per ora precisiamo soltanto che, la performance in quanto categoria analitica dell'identità etnica, in contesto festivo, si basa maggiormente, anche se non integralmente, nell'Antropologia della Performance.

attraverso le loro pratiche ed i loro corpi, riescono a rievocare, affermare e contrastare una certa identità etnica – quella appunto, italiana. Attraverso l'esame di questo studio sarà possibile verificare in che modo l'evento in sé, o almeno alcuni dei suoi passaggi elementari, possono qualificare la festa come 'performance culturale', nel senso di un evento in grado di far emergere questioni di identità - manipolazione (identità strategica) e contrastiva. Da questi assunti deriva l'importanza sia della componente rituale (nel teatro così come nella festa) e di quella identitaria (degli attori, del performer, sociale e non). Inoltre, la componente identitaria è funzionale a questo discorso perché svela, come l'immagine riflessa da un prisma, gli innumerevoli volti dell'individuo e li ricollega ai discorsi sostenuti finora, attraverso alcuni concetti chiave, quali, memoria, potere, corpo.

Nell'analisi dei compiti attuali dell'antropologia, Barth (2000) critica il cambiamento di prospettiva e di incidenza della scienza antropologica facendo notare, fra l'altro, che gli studiosi sono preoccupati relativamente dei problemi reali delle persone e, conseguentemente, del mondo moderno, per prediligere, invece, il racconto di "se stessi", dei loro problemi o delle loro afflizioni. Tutto ciò, avverte Barth, viene sostenuto, dal punto di vista teorico-metodologico, producendo grandi progressi estetici all'interno della propria disciplina (in causa l'antropologia), creando nuovi concetti e intraprendendo la strada della *narratività* dalla quale ci si avvale e che, anzi, si esalta con l'uso di descrizioni²⁸ colme di parole fiorite. L'esame di Barth non si indirizza tanto verso l'avanzamento della disciplina o l'uso di risorse letterarie in campo scientifico. Tale esame è, piuttosto, una

²⁸La descrizione etnografica, in quanto strumento di ricerca dell'antropologia, ha preso una strada "poetica" cioè, ha subito uno sviluppo in cui la forma – scritta – tendeva alla massima cura estetica, facendo molte volte dei racconti etnografici delle vere e proprie "epopee". A questo proposito si guardi Marcus, G. e Fischer, M. *Antropologia come critica culturale* (1986). Roma: Meltemi Editore, 1999.

forma di avvertimento che si vuole avvalere dell'inconfutabilità dei dati a partire della premessa della loro relatività. Fra le possibili cause correlate al problema sollevato, l'autore mette al centro della questione la riflessività dominante ovvero, "il restringersi dell'interesse nell'indagine e l'uso limitato che si fa abitualmente dell'alterità culturale".²⁹ In altre parole, Barth sottolinea che è legittimo che lo studio di certe condizioni di un certo popolo, o di un certo oggetto, porti a creare un modello di riflessività, ma su un altro versante (e potremmo dire dal punto di vista dell'inversione del modello) non dovrebbe concedere allo studioso e, in senso lato, agli osservatori, uno status di superiorità.

L'effetto di *riflessività* nel considerare "l'altro" diviene il centro dell'attenzione. Ci sembra, inoltre, che il discorso non sia così diverso nell'ambito teatrale. Ciò concernerebbe una difficoltà tuttora irrisolta nel campo delle arti e che, anzi, continuerebbe a contribuire sia agli equivoci interpretativi sia ad una scarsa efficacia teatrale.

Se da un lato puntiamo alle strategie metodologiche, dall'altro, i nessi si dilatano nel rapporto teoria-pratica e arrivano ai presupposti che reggono l'etica del fare. Portando a termine una distinzione fra la riflessività in quanto residuo metodologico si finisce per addentrarsi nel campo dell'etica del fare. Premessa della condizione, sia nell'antropologia che nel teatro (o nel post-teatro) è rintracciare o cogliere le strutture che giustificano simbolicamente e concretamente le azioni.

La condizione riflessiva in ambito pratico si concentra soprattutto, in questo caso, sull'approfondimento della relazione "Altro – Io" e nello svolgersi delle trasformazioni concrete e ideologiche del Teatro Laboratorio, sia sulla figura del regista che su quella degli attori.

²⁹ Barth, F. Una Prospettiva Personale... op. cit.: 426

Considerando, poi, l'accento, o meglio, l'importanza che acquista l'Attore/Performer all'interno delle attività del Laboratorio, non è un caso che esso sia, nel complesso del suo lavoro, l'epicentro dell'indagine e che con esso prenda avvio una riformulazione della condizione riflessiva nelle *performing arts*.

All'inizio del testo *Tu es le fils de quelqu'un*, da cui è tratta la citazione iniziale, è interessante sottolineare l'opposizione e complementarietà dei segmenti "reale" e "ideale" a cui fa riferimento Grotowski. È evidente, anche se non centrale, il confronto fra il mondo delle idee nel quale i concetti vengono esplorati e spesso si fanno vertici di "formule estremamente rivelatrici" ed il mondo della realtà al quale Grotowski, in un attivo gioco, delimita una stretta relazione fra teatro e realtà sociale. Ad un ulteriore livello, sembra indicare la convergenza fra teatro e mondo sociale/reale dal punto di vista dell'intrinseca dinamica che è loro propria. Il limitarsi entro certi termini porta alla stabilizzazione, costruisce una forma; al contrario, la vita, il teatro sono processuali. I punti di contatto fra vita e teatro sono tanti e diversi, uno di essi potrebbe essere assunto dunque come il "carattere processuale".

Da questo approccio, due iniziali caratteristiche sono fondamentali sul versante teatrale: l'una riguarda l'identità, espressa e manifesta a diversi livelli, e cioè nella traiettoria di lavoro del Teatro Laboratorio, nel lavoro sulla testualità messa in scena, sullo spazio e, principalmente, con e del Performer/attore. Dall'altra parte, si tende a evidenziare i momenti di transizioni ovvero, i passaggi da una tappa all'altra – dall'ultimo spettacolo alla cultura attiva, ecc.. – poiché, in quanto anelli della stessa catena e non necessariamente disposti linearmente, ci permettono di abbozzare l'idea di "frizione".

Ma c'è ancora una terza componente essenziale ed essa riguarda l'opposizione o meglio, la “complementarietà” nel modo di operare di Grotowski e del Teatro Laboratorio. Dice Grotowski:

Nel periodo dei piccoli movimenti di massa della controcultura abbiamo dato inizio agli incontri interumani, individualizzati, escludendo il carattere di massa. Nel periodo di riprivatizzazione della vita: un aprirsi sempre più ampio, la creazione di opere culturali, complessi programmi di azioni: aperti. Nell'epoca della “medusa”: lo stretto praticismo, attraverso di esso il lavoro su di se, con gli altri. Ed il proseguimento di tutto lo specifico di laboratorio, di ricerca.³⁰

Nello stesso modo, Grotowski ci parla del teatro (e dell'Azione) come rivoluzioni fondamentali. Non si potrebbero ignorare le circostanze che fanno di sfondo a quelle parole. Questa terza componente, però, non è messa allo stesso livello delle precedenti poiché, a nostro avviso, traccia la traiettoria del gruppo in termini più ampi. Si tratta di un rapporto di ‘causa e conseguenza’, al quale ci rifaremo nel tentativo di renderlo leggibile in termini di macro-analisi ovvero, dell'impatto di questa complementarietà su un certo modello di pensiero. Come lo stesso Grotowski ha sottolineato: la attività del Teatro Laboratorio “si è andata collocando *complementarmente* – ovvero come se fosse in contraddizione – rispetto alle tendenze esistenti della cultura”³¹. Ecco, quindi, un ulteriore livello di discussione, quello della comprensione o meglio, del riferimento alla cultura: “il nostro presupposto è che la cultura – se deve essere feconda – deve essere

³⁰ Termine usato da Grotowski indicando la propria ricerca come complementare, la cui prospettiva contempla, allo stesso tempo, un certo senso di opposizione alle tendenze, “come se fosse in contraddizione”. Cfr. Grotowski, J. *Ipotesi di Lavoro*. In: Sipario, n. 404, 1980: 49.

³¹ Grotowski, J. *Ipotesi di Lavoro*... op. cit.: 49.

differenziata e che la cultura omogenea è una cosa morta.”³² L’ipotesi di lavoro delineata ci permette di addentrarci nella logica, o, meglio, nella (de)costruzione significativa in cui agisce il Teatro Laboratorio.

Perché scegliamo di lavorare in quella zona di ‘conflitto’ fra costruzione e decostruzione? È poco funzionale a questo discorso chiarire in alcune parole o righe i diversi livelli sui quali vogliamo agire e forse sarebbe riduzionista e, addirittura, inutile. Ci limitiamo allora a indicare il vortice che sussume la nostra prospettiva: *mind structure*. Il termine appartiene al vocabolario di Grotowski che in sé contiene, più che l’espressione di un concetto, una sorta di ‘rete’, ossia, che indica qualcosa di preciso e al contempo si riferisce all’elaborazione di esperienze e alla costruzione in termini pragmatici di una linea di azione. Il termine citato appare costantemente nei seminari del ’82 all’Università di Roma (corsi romani). Ma si potrebbe dire che la stessa idea presentata sotto il concetto di *mind structure* è presente da molto prima da quell’evento.³³ Con *mind structure* Grotowski indica:

quando dico *mind structure*, parlo della strutturazione della mente (of the mind) nel processo dell’educazione: è ciò che si è fatto attraverso l’educazione e le esperienze, attraverso il linguaggio, attraverso tutto ciò che è intorno a noi; è quello che si è fatto dalla nostra *mind*. Allora

³² Grotowski, J. Vent’anni di attività... op.cit.: 39

³³ Ci riferiamo ai testi *Holiday [Święto]: Il Giorno che è Santo e Teatro delle Fonti*. In questo non viene usato il concetto di *mind structure* però identifichiamo nell’esempio del bambino (p. 91), utilizzato da Grotowski, lo stesso ragionamento che verrà espresso a posteriori attraverso il concetto di *mind structure*. *Tecniche Originarie dell’Attore -Dispense*. Il materiale è reperibile (non revisionato dall’autore) sotto forma di Dispense a cura di Luisa Tinti. Queste lezioni registrate sono state recentemente rese disponibili sul sito: www.eclap.eu. Inoltre, è possibile avvalersi di una lettura basata sullo stesso materiale ed elaborata da Chiara Guglielmi: *Le tecniche originarie dell’attore*. Biblioteca Teatrale, Bulzoni Editore, n. 55-56, luglio-dicembre 2000.

mind structure è la struttura che è apparsa come prodotto dell'educazione.³⁴

L'esistenza di una *mind structure* si connette ad altri livelli, elementi ed aspetti come ad esempio, una certa "visione del mondo" che è interpretata come unica per ogni individuo nonostante sia filtrata culturalmente. Così, la visione di mondo si traduce anche attraverso l'immagine che l'individuo ha delle cose o di se stesso. La *mind structure* agisce sulla percezione che, a sua volta, fornisce strumenti per leggere, interpretare e comprendere le realtà: "esiste l'immagine del corpo come esiste l'immagine del mondo."³⁵

Soffermandosi sul percorso di lavoro condotto da Grotowski, principalmente da *Apocalypsis* in poi, rintracciamo un allargamento riflessivo che riguarda l'enunciato di "differenze culturali". Quindi, non ci sembra incongruente formulare l'associazione di 'apertura all'altro' come matrice e come direzione delle azioni post-teatrali. Quando ci si riferisce a differenze culturali, tuttavia, non si vuole riportare un quadro specifico alla generalizzazione teorica. Invece si cerca di rimarcare con "differenze culturali" esattamente quelle costruzioni che sono individuali. D'altronde, possiamo verificare nel percorso di Grotowski un elemento centrale che supporta l'arco delle trasformazioni.

Per quanto ci concerne, ci riferiremo al passaggio dal teatro come presentazione ai progetti post-teatrali, e in quest'ultimo soffermandoci al Periodo Parateatrale e al Teatro delle Fonti possiamo identificare un avanzamento e ridimensionamento degli interessi di Grotowski verso le questioni culturali, un interesse trasversale poiché riguarda la centralità dell'individuo. Individuo che è concepito sia in senso positivo sia in senso

³⁴Grotowski, J. Tecniche originarie del attore – Dispense, op cit....: 146.

³⁵Grotowski, J. Tecniche originarie del attore – Dispense, op cit....: 25.

negativo; sul quale ha eseguito una ricerca perenne tanto dal punto di vista “vivente” quanto dal punto di vista dell’idea di stessa di Uomo – essere umano (e dunque, totale).

Il problema fondamentale dell’“incontro” allora si riscrive anche con domande diverse – domande che vanno dalla sociologia e psicologia alla fisica e alla biologia. Riconosciamo che il “linguaggio” è un elemento centrale del condizionamento dell’individuo – “potete aver una qualsiasi filosofia cosciente, ma il linguaggio che è stato il primo linguaggio della vostra vita, ha già definito la vostra *mind structure*”³⁶ –, ma identifichiamo ugualmente la problematica dell’elaborazione dell’esperienza e del significato impresso alle ‘cose’ che riverberano nell’individuo attraverso il suo comportamento o attraverso il suo corpo condizionato: “Quando si lavora con persone di diverse tradizioni e religioni, si vede che le stesse cose hanno significati diversi per persone diverse: questo si riferisce alla parola, si riferisce al comportamento, ma si riferisce anche a tutta l’immagine del mondo.”³⁷

Condurre la ricerca facendo uso di categorie e che operano attraverso l’idea di costruzione e decostruzione, significa evidenziare e, al contempo, indagare la via di lavoro intrapresa da Grotowski. Uno degli aspetti che ci permette subito di addentrare in questa logica di de/costruzione è la questione del linguaggio, ma assieme o all’intorno ad esse, sappiamo, c’è una fitta rete di significati e soprattutto, di pratiche. Il vortice di questa indagine si localizza nell’atto di riconoscere l’esistenza di una *mind structure* poiché la ricognizione dell’esistenza di essa implica in una possibilità di lavoro. Dunque, scegliere un concetto come quello di decostruzione conduce ad un esercizio sul linguaggio ma, soprattutto, indica

³⁶Grotowski, J. Tecniche originarie del attore – Dispense, op cit....: 15

³⁷Grotowski, J. Tecniche originarie del attore – Dispense, op cit....: 12

l'applicazione del presupposto di “vigilanza” inerente alla nozione di decondizionamento. Decondizionamento della percezione che significa amplificazione della percezione attraverso certe tecniche che cercano di agire su la *mind structure*. Essa a sua volta è riferita da Grotowski come i condizionamenti acquisiti attraverso l'educazione o le relazioni con l'ambiente o le persone³⁸. A differenza dunque dell'idea di decondizionamento, l'idea di decostruzione vuole evidenziare il processo (che ingloba il riconoscere le strutture di condizionamento).

In questi termini, l'idea di decostruzione contempla il processo anche da un punto di vista interpretativo. D'altronde non potrebbe essere diverso poiché i soggetti dello studio - coincidente con il Parateatro e il Teatro delle Fonti – sono stati conclusi. Metodologicamente, dunque, l'approccio che cerchiamo di stabilire tenta di operare attraverso vie parallele e cioè, utilizzando un'esperienza di natura simile, nonostante sia di configurazione diversa. In questo senso, l'uso delle analisi di una festa ci portano a ridimensionare i principi individuati nell'esperienza post-teatrale. Ciò significa amplificare il raggio di riflessione poiché, di conseguenza, si assume un bagaglio teorico in ambito disciplinare umanistico.

Adottando, perciò, la categoria riflessiva come metodo e supporto fondamentale per pensare le esperienze avvenute all'interno del Teatro Laboratorio, poniamo le seguenti domande: quale riflesso si coglie nelle operazioni-Azioni del Teatro Laboratorio? Qual è l'immagine riflessa nel passaggio dall'arte come presentazione al Parateatro e, da quest'ultimo al teatro delle Fonti? E finalmente: la categoria riflessiva è uno strumento legittimo nell'indagare questa relazione?

³⁸ Cfr. Grotowski, J. Tecniche originarie del attore – Dispense, op cit.

È indubitabile che Grotowski e il Teatro Laboratorio con i suoi attori/Performer, fossero parte di un meccanismo più ampio, sia che si consideri il campo degli spettacoli, del laboratorio o dei progetti, sia quello del supporto registico, o della provocazione attoriale/performativa che si prolunga fino alla sacralità (laica) e, a questo punto, a contenere il rapporto con lo spettatore, il testimone, l'“altro”.

Oltre il confine della rappresentazione, il luogo comune dell'interesse teatrale e antropologico si circoscrive in quella relazione fra l'uno e l'altro. Ed è questo il nesso essenziale che ci permette inizialmente di collegare due discipline autonome e, due campi autonomi – teatro e festa. Inoltre, si indica l'intersezione possibile – in materia di critica metodologica nella ricerca antropologica e in materia del fare teatrale – nella condivisione dei presupposti etici che vi sono concernenti e cioè: che entrambi gli ambiti toccano questioni care al mondo etico-professionale e alle scelte operate dagli individui. A questa intersezione si aggiunga, poi, la caratterizzazione, o, meglio, il contesto in cui queste scelte sono effettuate e qui ci riferiamo ad una impostazione postmoderna, intendendo la postmodernità non solamente come risultante di un processo di disorientamento, o di perdita dei punti di riferimento, ma, soprattutto, come nutrimento (frammentato) per le nuove esperienze prodotte principalmente dagli anni Sessanta in poi.³⁹

³⁹Zygmunt Bauman afferma che la postmodernità è “una condizione sociale essenzialmente vitale” e alcuni dei principali elementi caratterizzanti di questa condizione sono: pluralismo istituzionalizzato, varietà, contingenza e ambivalenza. Inoltre, si sottolinea che le trasformazioni si danno molto più a livello dell'individuo per poi ripercuotere nella società, che conseguentemente, ritorna ad incidere nell'individuo. Questa nozione è centrale poiché contraddistingue l'approccio modernista, accentuando il dominio dell'individuo, tesi quale sosteniamo essere messa a fuoco nel ribaltare delle esperienze del Teatro Laboratorio. Questa ipotesi tuttavia non vuole racchiudere, tantomeno fare coincidere, le esperienze del Teatro Laboratorio alla postmodernità, ma vuole rintracciare quei segni.

In questi termini, un primo livello di analisi consiste nel dare conto dell'influenza dell'aspetto non fisso, dinamico e altrettanto instabile, rappresentante delle teorie, delle elaborazioni di pensiero, delle riflessioni prodotte nella confluenza spazio-temporale dalla modernità alla postmodernità. In termini teatrali – riguardanti le operazioni, il fare e il pensare teatro – si possono elencare diverse importanti trasformazioni, non sempre ben accolte, né completamente comprese o sviluppate, che, tuttavia, hanno avuto un ruolo non secondario nella storia del teatro. Il dialogo fra il campo teatrale e le trasformazioni della società è legittimo poiché, secondo noi, riesce a cogliere lo spirito dei tempi e tuttavia non possiamo affermare che le riflettano fedelmente: semmai sono riverberazioni alle volte sfumate, ellittiche, incomplete.

L'indagine che proponiamo punta dunque, a tracciare linee di collegamento fra gli eventi, i pensieri e le riproposizioni, principalmente in termini culturali e sociali, attraverso lo studio delle tappe di lavoro di Grotowski e le fasi successive, il Parateatro e il Teatro delle Fonti. La cornice temporale all'interno della quale ci muoveremo, perciò, è compresa tra il 1969-70 e il 1980-82. I margini sono necessariamente mobili cioè, ci si ritrova nell'impossibilità di datazione precisa, proprio perché vogliamo mantenere una linea di pensiero che contempli e, soprattutto, rispetti la processualità inerente al percorso del Teatro Laboratorio. In quest'ottica e con il fine di fornire il supporto necessario al ragionamento che si tenta di elaborare, ricorreremo ad alcune fondamentali esposizioni sia teoriche che pratiche che non si limitano al periodo sopraindicato.

II Post-teatro

La celebre, quanto banalizzata, definizione data da Grotowski di *cosa sia* il teatro è un punto di partenza relativamente provocatorio nei termini della nostra ricerca:

Il numero delle definizioni di teatro è perciò praticamente illimitato. Allo scopo di evitare questo circolo vizioso è senza dubbio necessario sottrarre e non aggiungere: bisogna cioè porsi il problema di che cosa sia il teatro. Ma può il teatro esistere senza attori? Non conosco esempi del genere. Si potrebbe ricordare il teatro delle marionette. Ma anche lì, abbiamo, dietro le quinte, un attore, anche se di tutt'altro genere. Può esistere il teatro senza spettatori? Ce ne vuole almeno uno perché si possa parlare di spettacolo. E così non ci rimane che l'attore e lo spettatore. Possiamo perciò definire il teatro come "ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore". Tutto il resto è supplementare – forse necessario, ma supplementare.⁴⁰

Scartando gli elementi superflui – la scenografia, i costumi, la musica, gli effetti di luce, il testo –, Grotowski delimita quella che è la linea fondamentale del suo teatro: la relazione fra due parti che costituiscono il *tutto*. Nell'atto teatrale, in questo senso, confluisce un atto totale.

Poco più avanti, il maestro prosegue parlando dell'attore e dello spettatore in termini di "esigenze" il ché lascia un margine alla comprensione di quanti non siano in grado di essere né l'uno, né l'altro. Tuttavia, Grotowski parla della possibilità di *formare* l'attore. A questa idea

⁴⁰ Grotowski, J. *Per un Teatro Povero*. Roma: Bulzoni Editore, 1970: 40. Con "perciò" Grotowski si riferiva ai passaggi precedenti in cui chiarificava le diverse impostazioni in relazione al teatro, e cioè, dal punto di vista del regista, dello scenografo, dalla trasposizione e/o supremazia del testo letterario, della critica teatrale ed altri.

di formazione sono subordinati i mezzi e il fine: i primi fanno riferimento alle diverse sfere della *tecnica induttiva* o di penetrazione psichica dell'attore e alla profanazione di sé verso la santità; mentre il fine si caratterizza doppiamente nello compiere un atto di svelamento [continuo], denudamento, abbandono delle maschere sociali, provocando "l'eccesso" non solo per l'attore ma anche per "l'altro", la parte complementare del tutto che è lo spettatore-testimone- partecipante⁴¹.

Nel far progredire le "esigenze" Grotowski fa e accetta che il teatro sia un mezzo e che, come tutti i mezzi, conduca ad un qualcosa d'altro, qualcosa che non necessariamente si configuri come una conclusione, se non intesa in termini effimeri, temporanei. Arrivando all'altra "estremità della catena" – l'Arte come Veicolo –, non solo notiamo un cambiamento nella terminologia⁴² utilizzata – cosa che di per sé rivela la concomitanza fra pratica e teoria –, ma anche un'estensione di ogni singolo termine. Il Performer (come termine dà altra concezione al precedente attore, ma più in là del termine, si amplifica la percezione a partire dall'Azione) in questo senso, è un esempio del processo appena descritto. Nel 1987, a distanza di

⁴¹Utilizziamo appositamente tre categorie distinte e, per certi versi, complementari per qualificare colui che ne prende parte, attiva o passivamente, negli spettacoli e Azioni. La terminologia in questo senso rivela un problema di fondo che, secondo noi, solo può essere appreso nel considerare la dimensione pratica e effettiva delle esperienze nel percorso del Teatro Laboratorio e di Grotowski.

⁴²Ci riferiamo ai termini/concetti impiegati dal regista sia nelle conferenze che negli scritti il lavoro dal Teatro Povero, dalla via negativa, ai progetti speciali, Holiday e all'Arte come Veicolo. È importante avere presente, e perciò una volta più lo enfatizziamo, la connessione fra la pratica e la terminologia poiché esse sono rivelatrici di un processo dialettico e devono essere portate alla luce nella consapevolezza della loro inseparabilità. Tale prospettiva rivela inoltre, la discrepanza di alcuni procedimenti analitici poiché tendono a paragonare e spiegare, *tout court*, pratiche distinte a partire da una stessa terminologia o, vice-versa. A questo proposito si veda anche la tesi di Tatiana Motta Lima, *Les mots pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1954 e 1974*. UFRJ: Rio de Janeiro, 2008.

circa vent'anni della pubblicazione di *Per un Teatro Povero*, Grotowski definiva il “nuovo” attore, un Performer, con la maiuscola: “non è qualcuno che fa la parte di un altro. È l'attuante, il prete, il guerriero: è al di fuori dei generi artistici. Il rituale è performance, un'azione compiuta, un atto”⁴³. Da un lato, quindi, possiamo evidenziare la continua ricerca all'interno dei processi dell'attore/Performer che hanno segnato una svolta importante nel percorso artistico di Grotowski. Dall'altra parte, si vuole evidenziare la centralità del Parateatro e de Teatro delle Fonti, due anelli che precedono l'Arte come Veicolo. D'altronde, lo stesso Grotowski riconosce in queste due tappe le fondamenta della fase successiva, marcando le tre somiglianze e differenze.

Dopo gli spettacoli, le prove, la ricerca di uno spazio che rinvigorisse l'incontro fra attore e spettatore, Il Teatro Laboratorio passa ad essere una zona di partecipazione attiva, di teatro di partecipazione. In questo senso, Kumiega riporta una definizione degna di nota, basata su un comunicato scritto da Cynkutis e apparso sulla rivista polacca *Odra* che si riferisce al progetto parateatrale condotto, l'*Albero delle genti*: una nuova forma di attività, un “primo passo verso la concretizzazione della cultura attiva”.⁴⁴

Nel Parateatro, la posizione continuamente rimarcata da Grotowski è quella di abbandonare le maschere sociali: “Abbiamo scoperto in sostanza che si recita troppo e ci siamo messi a cercare come rinunciare a recitare”.⁴⁵ Da tale ricerca nasce una *chance* di “mettere alla prova l'essenza della determinazione: non nascondersi in niente”⁴⁶ e tale posizionamento avviene

⁴³Grotowski, J. *Performer* (1987), in: *Opere e Sentieri II...* op.cit.: 83.

⁴⁴Kumiega, J. *La ricerca nel teatro e oltre...* op. cit.: 157.

⁴⁵Grotowski, J. *Vent'anni di attività...* op. cit.: 33

⁴⁶Grotowski, J. *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo* (1993) in: *Opere e Sentieri II...* op.cit.: 96.

in concomitanza con un'accettazione della “naturalzza-corpo-fisiologica”⁴⁷. Queste trasformazioni coinvolgono non soltanto l'attore ma anche lo spettatore, sia in termini di rottura con la presentazione dello spettacolo – e, dunque, del dare a vedere un “prodotto” – sia in un allargamento della sfera d'azione dell'esperienza che consiste nel fornire anche all'altro (partecipante) la possibilità di assumere la stessa posizione di “creatore”, una posizione “attiva” nella quale impera la necessità di disarmarsi, essere sinceri e insomma, rinunciare alla paura. Jennifer Kumiega definisce nei seguenti termini questa fase: “il lavoro parateatrale non era concepito per essere osservato ma per essere soggetto di un'esperienza diretta attraverso la partecipazione”⁴⁸.

All'interno del Parateatro, sono nati diversi progetti, chiamati *progetti speciali*, come ad esempio il *Progetto Montagna* (1975-1978). Questi progetti speciali contenevano diverse “proposte” e ognuna di esse includeva diverse attività. Alcune delle caratteristiche rilevate nel Parateatro sono: il contatto con l'ambiente – di solito i progetti avevano come spazio le campagne, posti isolati o poco abitati, ma anche il rapporto con l'ambiente chiuso era così importante che alcuni degli spazi erano bui o appena illuminati con candele –; il contatto con la natura e gli elementi naturali – acqua, terra, fuoco, aria –; l'isolamento, sia a livello spaziale che comportamentale, strategia che richiede di affrontare inoltre uno stato di solitudine e, al contempo, permetterebbe la nascita di altre forme di comunicazione non verbali. In questo senso, Kumiega riporta una definizione degna di nota, basata su un comunicato scritto da Cynkutis, apparso sulla rivista polacca *Odra* che si riferisce al progetto parateatrale

⁴⁷Flaszen, L. 1978 [1977] – “Conversations with Ludwik Flaszen” In: *Education Theatre Journal*, vol 30, n.3, Toledo: University of Toledo, p.301-328.

⁴⁸Kumiega, J. La ricerca nel teatro e oltre... op. cit: 127.

condotto, l'*Albero delle genti*: una nuova forma di attività, un “primo passo verso la concretizzazione della cultura attiva”.⁴⁹

La partecipazione ai progetti parateatrali sembra proporzionarsi l'avvicinamento fra gli individui e ugualmente una presa di coscienza più intensifica di se stesso e quanto meno della realtà circostante. L'essenza del Parateatro, dunque, è l'incessante ricerca dell'Incontro che, per avere luogo richiede dei partecipanti un atto di “disarmarsi” di fronte all'altro, senza tuttavia assumere in sé le differenze tra il sé e l'Altro.

In questo senso, cercheremo di toccare alcuni degli intrecci fra proposta parateatrale e il processo di identità, questionando i possibili punti di contatto e le differenze. La base del ragionamento è anche quella dell'eliminazione o meglio, della “decostruzione”. Decostruzione che intende movimento. Dal punto di vista più strutturale la questione che si pone è su quale modello di cultura incide la proposta Parateatrale?

Il passo successivo è il Teatro delle Fonti o Teatro delle Sorgenti. Per certi versi, la ricerca intrapresa nel Teatro delle Fonti sembra essere molto coerente con la precedente: nonostante si affermi su un altro tipo di ricerca, fa uso delle “scoperte” avvenute nella fase precedente. La ricerca nel Teatro delle Fonti si circoscrive in torno ad una “possibilità” – il decondizionamento della percezione. Lì si stabilisce una ricerca delle tecniche allo stato nascente, genuino, delle fonti. Le fonti ricercate oltrepassano lo statuto di una metafora; in questa ricerca Grotowski intendeva esaminare la “fonte di differenti tecniche tradizionali”, la ricerca di “ciò che precede le differenze”⁵⁰. Lo stesso Grotowski circoscrive quell'esperienza:

⁴⁹Kumiega, J. La ricerca nel teatro e oltre... op. cit: 157.

⁵⁰Grotowski, J. Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo. In *Opere e Sentieri* II.. op. cit.: 96.

I partecipanti al Teatro delle Fonti sono persone che appartengono a continenti, culture, tradizioni differenti. Il Teatro delle Fonti è dedicato a quelle attività che ci riportano alle fonti della vita, a una percezione diretta e primaria, a un'esperienza organica e sorgiva della vita, dell'esistenza e della presenza⁵¹.

Il periodo del Teatro delle Fonti raggiungeva la sua fine con una proposta molto intrigante, una sorta di maturazione delle esperienze precedenti avendo una sorta di "struttura" su cui agire, o meglio, una nozione di dove cercare.

I confini tra Teatro delle Fonti e Parateatro sono piuttosto sfumati da un certo punto di vista. Il Teatro delle Sorgenti cerca qualcosa di assolutamente diverso dal Parateatro, come riteneva lo stesso Grotowski, esplicitando che quella era una ricerca molto più personale. Cercava ciò che precede le differenze, attraverso le tecniche delle fonti. Ma la strada sulla quale arrivare a ciò che precede le differenze prevede il decondizionamento della percezione. Per arrivare al decondizionamento, supponiamo che sia stato necessario arrivare alla conoscenza dei condizionamenti – e dei processi per i quali essi avvengono. In questo senso possiamo parlare di "struttura" sulla quale agire, quell'immagine del mondo a cui si riferisce Grotowski⁵². In questo senso, uno degli elementi fondamentali sul quale puntiamo, e che può anche essere inteso come l'oggettivazione dei rituali,

⁵¹Grotowski, J. *Wandering Toward Theatre of Sources*. Trad. J. Kumiega. In: *Dialectics and Humanism*. Vol. 7 n. 2, 1980. Corsivo dell'autore.

⁵² "Quando si lavora con persone di diverse tradizioni e religioni, si vede che le stesse cose hanno significati diversi per persone diverse: questo si riferisce alla parola, si riferisce al comportamento, ma si riferisce anche a tutta l'immagine del mondo". E ancora: "Quando dico immagine del mondo è come Heidegger ha detto: "immagine del mondo"". Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*. Dispense... op. cit.: 12.

consiste nella differenziazione fra processo organico e processo artificiale e, tecnica personale e tecnica interumana.

Nel Teatro delle Fonti, a differenza del Parateatro, si praticano alcune delle tecniche che – senza addentrarci specificamente – Grotowski indica l’origine e la fine. Così si identificano linee come il sciamanesimo, il vudù haitiano, l’esicasmò ed altri, che si concentrano sulla respirazione, sul movimento, infine sulla percezione. La questione fondamentale nel parateatro in termini generali si circoscrive nella percezione di sé accanto all’altro.

Infine, nell’affermare che il teatro non è qualcosa che si possa porre in una scatola, Grotowski ci dà una delle più significative tracce di cosa sia stato la sua opera: l’inseparabile legame fra teatro e i suoi elementi limitrofi, ovvero l’idea che il teatro non sia qualcosa di estraneo alla realtà; teatro è solo una strada che si può intraprendere per arrivare a qualcos’altro, uno strumento attraverso il quale poter fare la rivolta e cioè, smantellare ogni forma, struttura, limite che irrigidisca il vivere (in società): “non si tratta di ciò che manca nell’immagine che si ha della società, ma di ciò che manca nel modo di vivere”⁵³

Lo spostamento è molto chiaro – dalla struttura all’individuo – e si ridefinisce in una parola: azione. Azione che non è raggiungibile e nemmeno paragonabile al cinismo quotidiano, che non ha a che vedere con l’identità di ogni giorno, ma piuttosto con quell’essenza del giorno santo. Azione, che implica movimento, pulsazione, intenzione, respirazione, traspirazione e che richiede competenza, sincerità, dedicazione. Così si potrebbe andare avanti nel descrivere quali sono i concetti fondamentali, prodotti dal pensiero di Grotowski in relazione al mestiere e all’atto teatrale.

⁵³ Grotowski, J. Tu es le Fils de Quelqu’un. In: *Opere e Sentieri II...* op. cit.: 67

Nondimeno, si può affermare che queste stesse formulazioni appartengano ad un dominio ideologico. Ci si ritrova dunque davanti ad un Grotowski che, nel 1986, scrive sul teatro e, allo stesso tempo, sulla società, almeno nell'intersezione e/o nell'aggiornamento fra i due, attraverso l'instaurazione di livelli dialogici:

1- della letteratura e con l'autore: "per me [...] la relazione fra teatro e letteratura è estremamente forte. [...] Non parlo con te [Calderòn] come con l'autore che devo mettere in scena. Parlo con te come con il mio bisnonno;

2- attraverso la prospettiva analitica di coniugazione fra passato e presente: "Dunque, ho parlato con Mickiewicz. Ma ho parlato con lui dei problemi di oggi"

3- di impostazione etica e di risorse tecniche: "L'arte come rivolta consiste nel creare il *fait accompli* che respinga i limiti imposti dalla società [...]. Il vostro *fait accompli* non è nient'altro che una frode se non è un *fait compétent*"

4- che si colloca, infine, ad agire – e lottare – per un'ideale: "*io lavoro, non per fare discorsi, ma per allargare l'isola di libertà che porto; il mio obbligo non è fare dichiarazioni politiche, ma aprire buchi nel muro. [...] È necessario compiere l'atto, non cedere mai, ma fare sempre un passo in avanti, un passo in avanti. Eccola, la questione dell'attività sociale attraverso la cultura.*"⁵⁴

L'ideologia con la quale si dovrebbe fare i conti in un lavoro del genere, non è affatto un aspetto negativo. Certo modo ci solleviamo a confrontarci, ad esempio, con la sociologia per quale l'ideologia è indicata

⁵⁴Grotowski, J. Tu es le Fils de Quelqu'un. In: Opere e Sentieri II... op. cit.: 65-66.

come una delle principali componenti di una conformazione identitaria, ossia, un aspetto che identifica e, contemporaneamente, differenzia un'identità da un'altra, definisce gruppi e appartenenze. Questa nozione è presente nello scritto di Fredrik Barth⁵⁵, del 1969, ed è centrale per la comprensione e il ridimensionamento del concetto di identità, specificatamente quella etnica, e dei confini fra i gruppi etnico-sociali. Oltrepassando i limiti o le frontiere etniche, si può comprendere l'importanza ideologica poiché essa sostiene le forme di azione. Azioni che evidenziano una certa cultura, frutto di un tempo e di uno spazio, come di un intreccio di pensieri e riflessioni che svelano sia i comportamenti incorporati sia le credenze tramandate.

Il saggio di Barth *I gruppi etnici e i loro confini* è di grande importanza anche nella discussione sul concetto di cultura che, tra l'altro, dalla metà del XX secolo in poi, ha avuto una grande attenzione. Pari all'attenzione rivolta al concetto di cultura è l'avvio di investigazioni di maggiore profondità nell'instaurare metodologicamente un rapporto empirico fra esperienza di campo e teorizzazione (prova o negazione teorica).

Sia il concetto di cultura che quello d'identità sono stati (e sono tutt'ora) largamente impiegati in diverse discipline. Il loro sviluppo e la loro diffusione risalgono principalmente agli anni '50 e '60 anche se è possibile rintracciare il loro impiego, anche se non con la medesima terminologia, in formulazioni più o meno simili, in testi che risalgono all'Ottocento. È, tuttavia, nelle discipline della sociologia e dell'antropologia che si instaurano i principali dibattiti e approfondimento riguardanti la definizione,

⁵⁵Barth F. *I gruppi etnici e i loro confini*, in Maher V., *Questioni di etnicità*, op. cit., pagg. 33-72. Versione originale: *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, Universitetsforlaget, Bergen-Oslo, 1969.

le implicazioni e le applicazioni dei concetti citati. Ciò nonostante, non sembra che il teatro faccia a meno di questa espansione ed “ibridizzazione”⁵⁶, anzi, sembra essere uno dei suoi campi di applicazione privilegiati. Le esperienze teatrali e non-teatrali degli anni Sessanta Settanta sembrano prendere parte nella “messa in scena culturale” attraverso le nuove proposte e ideologie. Se, da un lato, le nuove esperienze trovano nell’ambiente culturale il loro nutrimento, è anche vero che nel contesto socio-culturale essi si possono innestare.

A noi interessa particolarmente condurre lo sguardo verso le trasformazioni della concezione di cultura e valutare come l’interpretazione di quest’ultima influisca concretamente sulla percezione e sulle pratiche performative e, viceversa, come le pratiche performative assumano ed interpretino i cambiamenti nella concezione di cultura.

Accenniamo dunque ad un’impostazione definita. Rimettiamo in ordine le priorità per poi, magari abbandonarle o sostituirle con altri termini, che, conformati in una struttura del pensiero, riproducono una realtà parallela. Tale struttura ha un suo valore, come già scriveva Grotowski, poiché rivelatrice. Nonostante ciò, dobbiamo operare delle scelte; queste, a loro volta, sono compiute alla luce di un atteggiamento etico, condizionato dal mestiere, oppure vanno orientate verso una convenzione sigillata o, invece, sovvertiamo la colpa di Giuda e accettiamo che, senza tradimento, non ci sarebbe stata, alla fine, la possibilità rituale che anima tutt’ora una certa ‘realtà’, che alimenta discorsi e pratiche, ovvero, collabora nella ri/produzione di certi aspetti collettivi e individuali. Ecco, quindi, che in quest’ultima possibilità (una fra tante altre possibili e passibili di esempio)

⁵⁶Ci riferiamo all’idea di culture ibride, presentato da Canclini, ma qui lo pensiamo all’interno delle proposte teatrali o post-teatrali in relazione ad altre discipline. Canclini, N. *Culturas Híbridas*. Estrategias para entrar e sair da modernidade, 2000.

si evidenzia, nonostante la parzialità, il *continuum ri-generatore*: una specie di forza motrice che produce “azioni” che, a loro volta, legittimano la “struttura generante”, e così via.

L’argomento riguarda dunque, da una parte, la condizione etica che sommerge l’azione e la direzione professionale, mentre, dall’altro lato, riguarda l’uomo e le sue manifestazioni, che a loro volta hanno significato o lo acquistano in accordo con una linea simbolico-temporale. Dunque, è possibile sin da qui parlare di un incrocio fra antropologia e teatro, entrambi interessati all’uomo in quanto produttore-consumatore di simboli-azioni-significati.

Sul secondo versante, è tangibile l’effetto dell’azione umana: storia e memoria si confondono e, di conseguenza, la narrativa, la rappresentazione, l’azione simbolica – che si concatena con le azioni concrete – si assumono la responsabilità della loro diffusione, conservazione o rovesciamento. Rispetto alla posizione etica dello studioso, ad essa si collegano, dal nostro punto di vista, le scelte operate in modo di dare forma allo studio e consapevolezza dei limiti o meglio la sincera proposizione di un metodo applicato che potrà portare a risultati affermativi o negativi.

Lo studio sugli uomini – l’antropologia –, come il teatro, con le dovute differenze, non dà per scontato il contesto in cui appaiono le manifestazioni, siano esse rituali, rappresentazioni spettacolari o performance. Per contesto si intende la comprensione essenziale di un sistema organizzativo al contempo strutturato e strutturante che prova a prendere in considerazione i versanti sui quali la vita umana si sviluppa. In un’epoca postmoderna rilevare ed organizzare la mutua influenza fra gli elementi contestuali, l’azione concreto-simbolica degli uomini e le loro interferenze, si rivela essere un’indagine complessa. Consapevolmente,

però, si possono effettuare tagli epistemologici che permettono di evidenziare una fetta di questa catena di produzione-consumazione-produzione.

Si procederà in questa operazione, orientati da una postura investigativa che ha l'intento di decostruire il mosaico di informazioni e riportarlo su diverse basi interpretative. Dal punto di vista antropologico o dal punto di vista teatrale, o dal punto di vista dell'esperienza: quali sono i modelli di pensiero che regono la percezione sulla cultura e sull'individuo?

Quando Grotowski accenna all'arte come atto ribelle parla del compromesso del suo mestiere con *le* realtà⁵⁷: un atto che si radica più o meno come un blocco dinnanzi ad un ordine al quale non abbiamo scelto di appartenere. L'arte dovrebbe respingere quest'ordine consacrato; l'arte dovrebbe respingere "i limiti imposti dalla società". La condizione imprescindibile per compiere l'atto di rivoluzione, secondo Grotowski, è la credibilità, una condizione che ha a che fare con il ruolo di una verità che non può non essere personale e, al contempo, rifratta di certe pre-condizioni, sociali, economiche e, infine, culturali, in senso lato.

Ritorniamo dunque, come in un'eterna spirale, o, se vogliamo, in una catena di azione-reazione. Non sarà proprio in questo movimento, o, meglio, nell'impossibilità di fissità che il teatro – almeno un certo tipo di

⁵⁷Nella citazione iniziale, il fatto che Grotowski prima si riferisca a multiple realtà non è, dal nostro punto di vista non è casuale poiché si riferisce, nella sequenza, alla realtà sociale e cioè individuandola singolarmente. Ciò ci consente di osservare in Grotowski un approccio antropologico al quale non sono passate appercepite le sfumature socio-culturali e la possibilità concreta di evidenziare la coesistenza di diverse sfere di realtà. Più avanti cercheremo di discutere la questione qui evidenziata incrociandola con due fattori di grande importanza e cioè, l'uno che prende via a partire dalla conoscenza di altre culture, tramite viaggi o letture, ecc., l'altro che si sofferma sul teatro delle Fonti e l'inclusione di persone di culture diverse.

teatro/azione come quello ricercato da Grotowski – si manifesta? Se il teatro non è qualcosa che si può mettere in una scatola, quali “istruzioni” possono illuminare la comprensione di quel contenuto?

Si è di fronte a un sistema sociale estremamente rigido; dobbiamo fare i conti. Occorre ritrovare la propria libertà. [...] È necessario compiere l'atto; non cedere mai, ma fare sempre un passo in avanti, un passo in avanti. Eccola, la questione dell'attività sociale attraverso la cultura⁵⁸.

Come è possibile interpretare dunque, l'opera di Grotowski alla luce di queste premesse? Innanzitutto, è bene considerare l'idea stessa di opera in relazione con la complessiva traiettoria del regista-pedagogo. È pur vero che si può individuare un filo che lega le diverse tappe della traiettoria professionale del regista ma, al contempo, sono visibili alcuni cambiamenti di direzione e, nel loro complesso pragmatico, sfumano i confini fra professionale e personale, per cui, ci sembra importante parlare della traiettoria di Grotowski come di opera di vita. In essa si individuano le opere-ricerche che potrebbero corrispondere, in termini stanislavskiani, agli “obbiettivi”. E quella linea che si delinea sin dalla fase dell'arte come presentazione fino all'Arte come Veicolo corrisponderebbe a un “super-obbiettivo”. In questo senso si può pensare l'opera grotowskiana in termini di un “super-linea trasversale di azione”⁵⁹ e cioè, quel super-obbiettivo che trascende il carattere di opera teatrale o artistica, che contempla la totalità della vita dell'uomo-artista.

⁵⁸Grotowski, J. Tu es le Fils de Quelqu'un. In: *Opere e Sentieri II...* op. cit.: 66.

⁵⁹Stanislavski utilizzava questa espressione per riferirsi a quelli obiettivi che, sulla stessa linea di analisi attiva, stano oltre i confini del teatro come presentazione. A questo proposito cfr. Dagostini, Nair. *O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. Sao Paulo, USP, 2007.

III Configurazione

Questa ricerca cerca di costruirsi su due parti. La prima parte è costruita in linea generale come una costruzione del pensiero. In questa prima parte si tenta di rintracciare alcuni nodi sui quali si articola l'idea di postmodernità e di cultura che corrispondono, in senso generale, ai modelli sui quali si fondano e ai quali si riportano le grandi narrative dello statuto scientifico. Fa parte inoltre, la presentazione del pensiero decostruttivista che, nonostante si accomuni con le costruzioni di pensiero, contiene in sé una fondamentale premessa quale sia della critica alla stabilizzazione concettuale. La seconda parte di questa ricerca avanza un accostamento fra le esperienze in un contesto festivo e le esperienze che hanno luogo nel Parateatro e nel Teatro delle Fonti. In questa parte si cerca di articolare il pensiero in modo di porre in questione i modelli esposti nella prima parte e ciò attraverso la discussione delle teorie sulla festa le teorie dell'identità oltre a questioni correlate. La base fondamentale di questa provocazione è tratta dal tema dell'"origine".

Queste due parti sono in verità l'inversione di quanto si avessi pianificato all'inizio della ricerca. La proprietà essenziale per cui abbiamo presentato prima la parte concernente le costruzioni e in seguito le possibilità di disarticolazione, è equivalente alla nostra ipotesi concernente al lavoro del Performer: quella per cui la decostruzione come lavoro su di sé solo è possibile se esso è in grado di riconoscere le costruzioni di cui è soggetto. Le due nozioni fondamentali in questa elaborazione si radicano nel pensiero di Grotowski e, più precisamente nell'idea di "complementarietà" e nella precisa indicazione di che "si può rinunciare a

qualcosa solo quando la si possiede.”⁶⁰ Questa nozione, infine, è quanto vogliamo alludere come immagine riflessa la quale è, in un primo livello, corrispondente al lavoro sull’individuo nei termini in cui si è sviluppato durante il Parateatro e il Teatro delle Fonti. Tuttavia l’immagine riflessa è anche un invito alla riflessione sui modelli, attraverso i quali siamo abituati a ragionare e ricreare le nostre interpretazioni.

Nel primo capitolo discuteremo alcuni dei cambiamenti storici rilevanti nel contesto concepito come postmodernità a partire dagli anni Cinquanta. Di conseguenza, faremo alcune considerazioni riguardo le disposizioni postmoderne in contrapposizione al periodo precedente, la modernità, che si accostano attraverso alcune tematiche le quali le frontiere geografiche e culturali, il linguaggio, il rapporto individuo - società e la conformazione e percezione del tempo. Da qui derivano gli sviluppi conseguenti, la questione della globalizzazione e del consumo e la condizione dell’individuo in mezzo a questi processi. Ciò che segue è una prima approssimazione al lavoro di Grotowski

Il secondo capitolo tratta specificatamente del concetto di cultura e perciò si passa in esame alcuni dei principali sviluppi dello stesso concetto nell’ambito dell’antropologia, con particolare attenzione alla dissociazione di esso dalla sfera biologica. In un secondo momento si presenta un dispositivo di analisi sociologica, il “diamante culturale” ideato da Griswold. Parallelamente si discute la nozione di “cultura come specchio della realtà” che riconduce ad alcuni dei principali modelli del pensiero e fino ad arrivare alla formulazione di Weber per il quale sfera sociale e sfera culturale si rispecchiano mutuamente.

⁶⁰ Grotowski, J. *Grotowski: Vent’anni di attività...* op. cit.: 36.

Nel terzo capitolo si cerca di affrontare la questione della decostruzione e, facendo uso del concetto del filosofo Jacques Derrida, ma proponendo – in accordo con la stessa idea di decostruzione – di sradicarlo del contesto primario e quindi pensandolo analogamente come un processo di lavoro per l'attore o per il performer. In questa sede si invertono le proposizioni: prima si propone la decostruzione come una possibilità concreta di lavoro e in seguito si passa alla considerazione di una delle prime teorie sulla costruzione dell'identità, cui punto fondamentale è quello dell'Io riflesso (da Cooley). Lì ci interessa indagare uno dei possibili processi per cui l'individuo costruisce una certa identità. L'ultimo punto è allora un esercizio che abbiamo proposto. Questo è stato fondamentale il punto di partenza delle nostre ricerche in cui si cercava di comprendere i legami possibili fra gli individui – attore e spettatore e di essi con la realtà sociale e la cultura. La nozione iniziale che è stata ripensata alla luce delle trasformazioni interne al Parateatro e al Teatro delle Fonti è ridimensionata indicando dunque un altro punto di vista sia sui rapporti fra gli individui, ma anche e fondamentale, tracciando una nuova prospettiva da cui pensare il processo di lavoro del Performer.

La seconda parte come abbiamo anticipato, si concentra sull'accostamento di una manifestazione festiva circoscritta in termini identitari fondata in un'idea del mito dell'origine. Si espone dunque la radice storica e storiografica per cui la festa si afferma fra un gruppo di discendenti immigrati italiani. Per cercare di inquadrarla si ricorre alle teorie festive che tuttavia si dimostrano insufficienti per dare conto delle esperienze che sono suscitate nella festa. E è da qui che si parte verso l'ultimo capitolo che infatti è stato il propulsore di questo ragionamento.

L'ultima parte dunque si costruisce per mezzo di tre immagini che abbiamo scelto per il loro valore nel senso che, inquadrano alcuni dei

principali momenti della festa, ma anche del contesto quotidiano su cui si basa la celebrazione. La prima immagine, infatti, appartiene alla categoria del quotidiano, con la quale si cerca di dare conto dei processi di memoria e costruzione identitaria che si riflettono nel corpo, nel comportamento e nella *mind structure* degli individui. Con la seconda immagine cerchiamo di discutere più specificatamente la fase Parateatrale cui punto nodale è l'incontro e l'esperienza nel contatto fra gli individui. In questo senso è fondamentale l'idea contatto e d'incontro che possono puntualmente essere interpretate nell'esperienza festiva. Con la terza immagine invece si cerca di elaborare un ragionamento sulla fase del Teatro delle Fonti. il confronto fra i due rivelano alcuni aspetti che possono essere interpretati in correlazione. Nonostante ciò, le differenze e le somiglianze non possono essere poste sulla stessa superficie: prevale l'ambito esperienziale. Detto ciò si conclude questa ricerca riassumendo le possibilità di accostamento fra la festa e quelle esperienze che hanno avuto luogo con il Teatro Laboratorio. E evidenziando per quanto riguarda il processo di decondizionamento alluso da Grotowski. Questa sarebbe la nozione fondamentale e tuttavia, per arrivare al decondizionamento è necessario un lavoro di ricognizione dei condizionamenti. È in questo senso che intendiamo la decostruzione dell'identità del Performer.

Da capo: se la vita non è fatta di poesia, come mantenere una linea di pensiero e azione che non trascuri il carattere poetico della e nella vita quotidiana? Parlare del lavoro di Jerzy Grotowski o degli attori del Teatro Laboratorio senza essere trascinati dal loro fascino sembra quasi impossibile. Forse perché in fondo è possibile riconoscere nel loro percorso una maturazione professionale e personale, etico-estetica e poetica; forse perché riconosciamo nella loro figura la capacità e sapienza di

“verticalmente” accedere ad aree ignote o comunque meno esplorate e di sconfiggere le frontiere fra quotidiano e extraquotidiano, individuale e collettivo e quante altre coppie binari oppositive si volessi enumerare. Forse allora è anche vero che certi aspetti di del Parateatro e del Teatro delle Fonti (ma complessivamente nell’intero percorso) possono offrirci un’altra lettura sull’uomo che inciderebbe sull’idea stessa di cultura.

PARTE I

1 In cerca del Sé...

NOI VIVIAMO IN UNA PROVETTA

Non possiamo scorgere le possibilità, l'orientamento della nostra azione, se non riflettiamo su ciò che si va formando nel mondo concreto dell'epoca contemporanea. Vediamo in esso numerosi fenomeni: alcuni sono corroboranti, ma ce ne sono molti – per parlare con delicatezza – di inquietanti.

Nel mondo dell'uomo contemporaneo osserviamo una crisi di fiducia. Ad essa si accompagna una riprivatizzazione della vita: un rinchiudersi nelle case. [...]. Tuttavia generalmente il fenomeno del rinchiudersi – nonostante sia storicamente transitorio, come suppongo – non favorisce penetrazioni culturali essenziali. Oltre alle questioni concernenti la fede e la morale (e che hanno una stretta correlazione di competenza) nel mondo di oggi accade che venga compreso solo ciò che porta vantaggi occasionali o un effetto immediato. Tutto il resto sembra piuttosto sospetto.

Si potrebbe dire che emerge o cresce una certa immagine dell'uomo.

Grotowski (1979). Ipotesi di lavoro, Sipario, n. 404, 1980: 42

In questo capitolo cercheremo di esaminare alcune delle nozioni circostanti alla postmodernità intesa fondamentalmente come un periodo di 'perturbazioni' in cui sono messi in discussione – nella sociologia, nell'antropologica e nel teatro – le concezioni di individuo, cultura e società. Questa che si pone è, allora, una delle basi della ricerca: si inizierà con il discutere in linee generali le idee che diffondono il pensiero postmoderno, e si andrà a toccare l'ambito artistico attraverso una

spaccatura che ci sembra, da un certo punto di vista, opportuna e problematica: l'inclusione di Artaud fra i nomi dei postmoderni. Tale breccia ci permette di condurre una linea di pensiero abbastanza ampia da poter discutere due variabili: l'una che si alloca all'interno del concetto di globalizzazione e l'altra che incide proprio sulla categoria di cultura.

Si evidenzia inoltre che all'interno del pensiero postmoderno sono radicati, anche se al contempo sono di proporzioni autonome, i concetti di decostruzione e di identità. Tali concetti sono centrali nella nostra ricerca.

Più in particolare, la dimensione che riguarda l'avvicinamento fra esperienze teatrali e fenomeni socio-culturali, verrà delineata attraverso il posizionamento di due vertici: nel primo, si accenna ad alcune tappe fondamentali delle pratiche teatrali con particolare attenzione all'avanguardia teatrale del XX secolo e agli influssi del "Nuovo Teatro". Al contempo si tenterà di evidenziare alcune connessioni possibili fra periodo postmoderno, la nozione di cultura e le pratiche/idee teatrali, avendo come punto cardinale l'idea di globalizzazione. I processi di globalizzazione in questo senso, tanto sono conseguenza di un'epoca postmoderna, di processi primari di sviluppo tecnico ed economico quanto sono causa di altri simili processi.

Ulteriore punto nodale di questa sezione è rappresentato dalla problematicità del rapporto fra antropologia e teatro e dalle collaborazioni più feconde che si sono presentate a partire dal 1950. In questo ambito saranno presentate alcune delle esperienze teatrali che, a nostro avviso, possono rimarcare l'interazione dei campi disciplinari. In ambiti distinti – e non solo geograficamente – saranno discusse le esperienze del Living

Theatre e di Grotowski, e ciò senza perdere di vista la categoria più ampia a cui fa riferimento questa sezione, e cioè quella della postmodernità⁶¹.

Con tale discussione si vuole problematizzare il concetto di individuo all'interno, dunque, delle discipline sopracitate e, includiamo, nelle concezioni filosofiche. Le discussioni e teorie riguardo le cause e conseguenze della postmodernità possono, in questo senso, aiutarci a indagare i processi teatrali che hanno avuto luogo in quello stesso periodo. Evidenziamo inoltre che l'idea motrice di questo ragionamento prende in considerazione l'affermazione di un'epoca come sostanzialmente opposta ad un'altra, ovvero la postmodernità come impronta di rottura con i "progetti della modernità", progetti i quali implicavano la stabilità delle idee e dei concetti in rapporto ad una realtà così come prevedevano il predominio della struttura sociale sull'individuo.

1.1 Qualcosa sta accadendo (o l'avvenire è passato?)

Ma quanto più la civiltà diventa di massa, tanto più si manifesta lo spasmo cieco, feroce, frustrante: il trisma interumano.

Grotowski (1979). *Ipotesi di lavoro*.

Sipario, n. 404, 1980: 48

⁶¹ Utilizzeremo come base l'opera di Featherstone, *Cultura de Consumo e Post-modernismo*. Cultura Sao Paulo: Studio Nobel, 1995. Abbiamo utilizzato prevalentemente la versione in portoghese. Si veda inoltre dello stesso autore il saggio *In pursuit of postmodern* in: *Theory, Culture and Society*, 5 (2-3), 1988. Inoltre rimandiamo all'articolo di Taschner, G. *A pòs modernidade e a sociologia*. Revista USP- Sao Paulo: n. 42 pp 6- 19, 1999 per una lettura critica e approccio alla sociologia.

L'analisi della nozione di postmodernità⁶², condotta in diversi ambiti disciplinari (sociologia, antropologia, filosofia ed arti, solo per citarne alcuni), si è sviluppata fundamentalmente nella differenziazione

⁶² Rispetto alla differenziazione nell'uso dei termini postmodernità e postmodernismo o ancora postmoderno, non esiste un consenso riguardo alla loro attribuzione. In seguito, alcune proposizioni saranno passate in revisione, partendo dalle teorie di Featherstone. Tuttavia, senza avere la pretesa di esaurire l'argomento, la caratteristica più importante in questo dibattito vuole fare causa giustamente al cambiamento dei paradigmi sociali e culturali e lo sforzo intellettuale impegnato a comprendere le trasformazioni radicate sia nelle strutture che negli individui. Vale la pena accennare, in linea generale, alcune delle principali elaborazioni concettuali: quelle che non si pongono totalmente in accordo con l'idea di postmodernismo ma lasciano l'interpretazione "aperta", come è il caso di Fredric Jameson, nel suo *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo* (l'originale è un saggio intitolato con lo stesso nome "*Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*" e pubblicato nel 1984 in: *New Left Review*, n. 146, july-august: 59 – 82. Sotto lo stesso nome e includendo l'articolo citato, è stato pubblicato il libro, nel 1991). È interessante percepire però che l'operazione di Jameson distingue fra la classificazione temporale e la logica culturale, la prima dunque in contrapposizione e relazione dominante riguardo la seconda e ciò indicando chiaramente la forma economico-culturale del capitalismo. Più rigoroso nella categorizzazione è Anthony Guiddens che nel *Le Conseguenze della Modernità. Fiducia e rischio, sicurezza e pericolo* (originale: *The Consequences of Modernity*, 1990), assevera che non abbiamo superato la modernità e, perciò non siamo in un'era postmoderna; la configurazione attuale, secondo Guiddens, è di una crisi, l'apice della modernità. Un terzo riferimento, e anche fonte del nostro pensiero, è Zygmunt Bauman, che utilizza la categoria di postmodernità senza tuttavia, irrigidirla. Non a caso, uno dei suoi trionfi si esprime con l'inquadramento del "solido" e del "liquido", il primo caratterizzante la razionalità e fornito da un modello ideale illuminista, mentre il secondo si presenta nella fluidità, e persino nel caos, risaltando il carattere mobile e accettando la coesistenza di caratteristiche come ambivalenza e incertezza nella struttura del sociale e dell'individuale. Uno dei punti di convergenza e interesse per quanto ci riguarda è la congiunzione dell'aspetto culturale a quello sociale (in senso più ampio, in quanto significazione strutturale). Per cui, scavalcando le differenze terminologiche e le barriere disciplinari dall'arte alla sociologia e alla filosofia, visto la rappresentazione del prefisso "post" come condizione in rapporto ad una certa configurazione temporale e socio-culturale precedente, indichiamo che è proprio in questa incisione che ci inseriamo poiché essa ci fornisce l'idea necessaria e centrale che è, appunto, quella della mobilità o meglio, dell'impossibilità di fissità (delle categorie, delle idee, delle pratiche) e, ciononostante, della centralità dell'individuo. La dove i concetti siano accennati fra virgolette e senza altri riferimenti, ci staremmo riportando al testo di Featherstone, M, *Cultura de Consumo e Pos-modernismo*. Sao Paulo: Studio Nobel, 1995.

riguardo alla concezione di modernità ed ai processi ad essa correlati. Rispetto alla modernità dunque, la concezione di postmodernità / postmoderno / postmodernismo⁶³ è proposta sia come discontinuità e rottura sia come successione e prolungamento con essa. Fra i teorici non esiste un consenso e nemmeno un elemento unico e distintivo a partire dal quale si possa caratterizzare il postmoderno; ciò risulta limitante persino nell'inclusione o esclusione di avvenimenti e/o teorie.

D'accordo con Mike Featherstone la confusione che si aggira attorno al termine e a ciò che esso dovrebbe rappresentare ha una possibile origine nel "modismo intellettuale". In questo senso, non mancano le accuse di strategie corrotte e mirate alla costruzione di un "nome", ovvero dell'abuso di potere in favore di una certa notorietà, soprattutto in ambiti accademici⁶⁴.

Ma dall'altra parte Featherstone rileva l'importanza assunta dal termine e ciò che l'ha portato "in vita" e, con Gott (1986) circoscrive queste strategie, che non sono semplici movimenti intellettuali bensì segnalazioni del "malessere nel cuore della cultura contemporanea". L'affermazione di Gott, salendo al piano strutturale, indica che "non è difficile comprendere questo filone culturale e estetico attualmente conosciuto come postmodernismo – nell'arte e nell'architettura, musica e cinema, dramma e fiction – come riflesso dell' (...) attuale onda di reazionarismo politico che spazza il mondo occidentale."⁶⁵

⁶³ Come abbiamo anticipato, in questo livello non operiamo la concettualizzazione dei termini per cui tutti e tre "POST" sono equiparati. In seguito saranno discussi appropriatamente e, sin da qui, ci incliniamo all'uso della nozione di postmodernità.

⁶⁴ Mike Featherstone, *Cultura de Consumo e Pos-modernismo....* Op. cit.: 17

⁶⁵ Featherstone, M. *Cultura de Consumo e Pos-modernismo...* op. cit.: 17-18. Traduzione nostra; l'italico nella parola fiction è stato aggiunto da noi e si è scelto in detrimento di finzione, cercando di mantenere la categoria di inquadramento che è parallela all'accezione di dramma.

In questi termini, commenta Featherstone, oltre un certo cinismo che attraversa l'uso della categoria postmoderna, essa ha avuto una ripercussione oltre l'ambito accademico, prendendo impulso da movimenti artistici e cercando di enunciare qualcosa riguardo ai cambiamenti culturali. Ecco perché Featherstone sostiene che ciò che è chiamato 'postmodernismo' non è un semplice riflesso meccanico e reazionario dei cambiamenti sociali.

Nonostante le infinite contraddizioni all'interno della categoria proposta, cercheremo di identificare i principali "sintomi" o segni che denotano i cambiamenti avvenuti e come loro abbiano influito nel rapporto "individuo – società" e nel modello di rappresentazione culturale⁶⁶. Sulla strada di Featherstone, ma anche di Lyotard e Bauman fra altri, ci soffermeremo su fenomeni, oggetti, esperienze e pratiche che hanno determinato certi cambiamenti culturali o che ne indicarono la loro necessità e urgenza. In questo senso, pensiamo molto più alla seconda condizione, e cioè alle proposte post-teatrali, ad esempio, non solo come reazione ai processi in moto ma come l'indizio di un percorso necessario su una mappa non rappresentativa.

⁶⁶ Siccome i nostri propositi sono di identificare i cambiamenti di paradigma e le influenze primarie nell'arte teatrale e post-teatrale grotowskiane, ci limiteremo ad accennare e discutere quelle caratteristiche del postmoderno che secondo noi dimostrano un possibile legame. Perciò, non essendo essa propriamente una sede di discussione sociologica, siamo consapevoli delle possibili lacune che si presenteranno riguardo il dibattito sulle concezioni di postmoderno e posmodernità. Tutto sommato, crediamo che lo sviluppo delle idee non sarà compromesso poiché si instaura giustamente nella zona di confine, ovvero nella convergenza fra i pensieri, le ideologie, lo "spirito" del tempo e le azioni concrete. Siamo inoltre consapevoli di quanto sia diventato un luogo comune e un alibi facile per cui tutto è giustificabile – in certe circostanze – come "reazione postmoderna". La nostra non vuole essere un'indagine di circostanza: crediamo che alcuni degli aspetti pragmatici, identificabili nelle operazioni del Teatro Laboratorio, abbiano un legame con la natura stessa dei processi temporali che sono, direttamente o trasversalmente, appartenenti agli influssi postmoderni.

Partendo dalla nozione di postmodernità, non intendiamo stabilire un nuovo paradigma del tempo, delle pratiche e dei discorsi della seconda metà del Novecento. Ci manterremo quindi sulla linea oggettiva che caratterizza la propulsione, nonché la diffusione di idee e pratiche nel campo delle performing arts, premettendo che esista l'interconnessione fra queste ultime ed il 'mondo' a cui appartengono, da cui si originano e con il quale dialogano.

Per procedere su questa via, è necessario soffermarsi per qualche momento sulla distinzione dei termini derivati o derivanti dalla postmodernità. Tale prospettiva, ribadiamo, soltanto può aversi nello stabilire un confronto con la sua precedente - la modernità - a prescindere dal convenire o meno che ci sia una spaccatura fra entrambe. La proposizione di Featherstone (1990) è nettamente strutturalista-negazionista nel senso che, nello strutturare i derivanti dei termini in coppie – moderno x postmoderno – li mette in netta opposizione. Del resto, come vedremo, il suo studio si attiene al postmoderno come esperienza soggettiva, processo non concluso, non assoluto, né completamente sviluppato e perciò lo sguardo lanciato sui binomi è di tipo relazionale e rifiuta un'idea generale e generalizzante di postmodernità/ postmodernismo. Così, l'autore propone la seguente derivazione:

Moderno – Postmoderno
 Modernità – Postmodernità
Modernità – Postmodernità
 Modernizzazione – Postmodernizzazione
 Modernismo – Postmodernismo⁶⁷

⁶⁷ Featherstone, Cultura del consumo e postmodernismo... op. cit.: 20.

Riguardo alla coppia Modernità – Postmodernità, Featherstone indica come elemento distintivo e identificante la categoria temporale e cioè, parla di essi come epoca suggerendo due principali vertici su cui poggia la loro comprensione. L'uno, di tipo generale, riconosce il periodo moderno in coincidenza con il Rinascimento; pertanto la classificazione disgiuntiva (precedente) si era stabilita fra “moderno e antico”, essendo l'antico, ovviamente, la fase precedente a quella rinascimentale. L'altro vertice si delinea nelle teorie sociologiche, principalmente quella tedesca (e ritrova eco principalmente in Max Weber e Georg Simmel), a cavallo fra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo.

In questo secondo caso, l'esponente della modernità riguarda la razionalizzazione e differenziazione economica e amministrativa del mondo sociale e, di conseguenza, la composizione del modello capitalista-industriale. Per differenziare la postmodernità dall'epoca moderna, l'autore afferma la necessità di rintracciare i principi organizzatori e distintivi in termini di una nuova totalità sociale che, appunto, dimostrerebbe il cambiamento o l'interruzione della modernità.

In questo senso risulta necessario contraddistinguere i domini specifici della postmodernità in rapporto alle nozioni dominanti della modernità e rilevarne, così come fatto da altri autori, certe caratteristiche. A tale fine ripercorriamo alcuni punti nodali nel pensiero di Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard e Frederic Jameson oltre ai già citati Bauman e lo stesso Featherstone.

Sia in Baudrillard che in Lyotard, il principale fattore su cui si basa la differenziazione fra epoca moderna e postmoderna è la direzione data dal post-industrialismo. In Jameson invece si verifica una periodizzazione più rigorosa e la concezione di postmoderno non si presenta come frattura o cambiamento di epoca. Per Jameson, infatti, è piuttosto un terzo periodo del

processo del capitalismo che incide in quello che viene denominato tardo capitalismo. Jameson inoltre insiste nella concezione di postmoderno sostenuta da una logica culturale.

Una delle caratteristiche fondamentali identificate da Baudrillard è la riproduttività, e cioè il passaggio dall'ordine sociale produttivo a quello della riproduttività. In quest'ultima le simulazioni divengono imperative e cancellano la distinzione fra realtà e apparenza. Questo ragionamento ha come base lo sviluppo delle tecnologie, principalmente per quanto riguarda la circolazione dell'informazione. Il "trionfo della cultura di rappresentazione" di Baudrillard si fonda sull'idea di simulazione e punta, senza tuttavia classificarla come postmoderna, alla produzione di consumo insieme alle tecnologie di informazione⁶⁸.

Su questa percezione di Baudrillard si basano, fino ad un certo punto, anche le proposizioni di Jameson. Quest'ultimo, a sua volta, parla di una postmodernità in termini di logica culturale che ha un ruolo centrale nella riproduzione di una certa "rete globale decentralizzata" che va all'incontro della "culturalizzazione" ovvero, ad una normativa culturale sistemica e alla sua riproducibilità. Inoltre, l'autore non esita a sostenere che "tutto è diventato culturale", una cultura senza profondità.⁶⁹

Per Jameson dunque, ci sarebbe di fondo un cambiamento della funzione sociale della cultura in termini – paradossalmente - di dissoluzione ed espansione d'essa. In altre parole, l'autonomia della sfera culturale in ambito moderno, e dunque precedente al capitalismo, viene annullata nel tardo capitalismo in seguito al processo di espansione della logica

⁶⁸ Baudrillard, Jean. *À Sombra das Maiorias Silenciosas*, São Paulo, Brasiliense, 1985: 20. Si guardi inoltre dell'autore *Simulacres et Simulation*, Éditions Galilée, Paris, 1981: 243.

⁶⁹ Jameson, F. *Postmodernism...* op.cit.: 85-87. Inoltre si guardi Featherstone, M. *Cultura de consumo e pos modernidade*. Op. cit.

mercantile. Tuttavia, questa destrutturazione della sfera culturale in termini di perdita dell'autonomia non è vista negativamente dall'autore poiché secondo Jameson, si tratterebbe di un' espansione della cultura attraverso il sociale, un processo di esplosione della cultura.⁷⁰

Questa prospettiva rivela una contraddizione di fondo fra il campo sociale e quello culturale, tendendo ad esprimersi secondo una logica razionalista che annienta l'ambito culturale, o meglio lo assoggetta rispetto ad un valore strutturale chiaramente orientato dalla logica prevalentemente capitalista. In altre parole, nel quadro proposto da Jameson si verifica un tentativo di spiegare i cambiamenti attraverso la logica di dilatazione del consumo, perciò l'orientamento dell'autore riguardo la cultura può essere compreso solo all'interno di questo referente.

Altre due caratteristiche rilevate nelle teorie di Jameson sono: la trasformazione della realtà in immagini e la frammentazione del tempo in una serie di presenti continui. Queste caratteristiche hanno implicazioni sia nella produzione sia nell'interpretazione delle esperienze e nell'attribuzione di significato da parte degli interlocutori che, a loro volta, sono portati ad un consumo (di immagine) superficiale. E si potrebbe aggiungere, sulla scia di Baudrillard, che la frammentazione del tempo è conseguenza di un'illusione riflessiva che altera il registro percettivo allo stesso tempo in cui si cancellano le frontiere fra realtà e apparenza.

È evidente che il pensiero prodotto in consonanza alla postmodernità tenta di fornire una chiave di lettura o, meglio, una forma attraverso la quale rappresentare e spiegare i cambiamenti della realtà. È opportuno pensare, in questi termini, la validità della rappresentazione in una costrizione del reale ovvero, che la realtà percepita non necessariamente

⁷⁰ Jameson F. *Postmodernism...* op.cit.: 57.

corrisponde a quella descritta. La descrizione è allora metodo e fine della realtà che, a sua volta, è ciò che si percepisce ma è anche ciò che si inferisce per spiegarla. E a questo punto è possibile identificare l'instaurazione di una crisi all'interno delle "metanarrazioni"⁷¹ e nel processo di legittimazione dello statuto scientifico.

Contro la "Condizione Postmoderna" insorgono alcune critiche che denunciano una certa inconsistenza nella teoria di Lyotard, ovvero le imputano di cercare di circoscrivere il ruolo della postmodernità all'interno dell'ordine sociale per far quadrare i suoi presupposti. Alcuni critici affermano che Lyotard si avvale di una narrativa autoritaria. Oltre questo ambito e nella scansione dei derivanti terminologici, partendo dunque dal termine francese *modernité* utilizzato da Lyotard, Featherstone argomenta: nella *modernité* sarebbe contenuta un'esperienza della modernità come qualità (e condizione) di vita moderna, conducendo ad una "discontinuità del tempo", "rottura con la tradizione" e "sensibilizzazione verso l'effimero."⁷²

Le premesse di Lyotard sono molto chiare nell'elaborare la "condizione del sapere" in cui stabilisce una corrispondenza fra società sviluppate e condizione postmoderna equivalente ad un contesto sociologico corrente e ad un contesto analitico americano. Secondo Lyotard⁷³, postmoderno "designa lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dalla fine del XIX secolo". Il punto su cui si basa Lyotard è quello delle narrazioni, o meglio della crisi delle narrazioni e, in questo senso, riconosce l'attrito fra esse e la scienza. Nota Lyotard che le scienze, per il loro

⁷¹ Jameson F. *Postmodernism...* op.cit.: xxiii

⁷² Featherstone, *Cultura del consumo e postmodernismo...* op. cit.: 21.

⁷³ Lyotard, Jean-François. *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*. Milano: Feltrinelli, 1980: 5

carattere oggettivo, di enunciazione di regolarità utili e ricerca della verità, richiedono di essere legittimate: “è a tale fine che costruisce [la scienza] un discorso di legittimazione del proprio statuto, che si è chiamato filosofia”⁷⁴.

La problematica risorge, com'è noto, in un secondo stadio dell'attuazione di queste regole, poiché considerare a priori la validità del sapere enunciato dà margine alla confutazione della legittimazione dell'istituzione, e cioè quell'arco in cui si iscrive data scienza/teoria e la sua metanarrazione. Nelle parole di Lyotard:

Semplificando al massimo, possiamo considerare postmoderna l'incredulità nei confronti delle metanarrazioni. Si tratta indubbiamente di un effetto del progresso scientifico; il quale tuttavia presuppone a sua volta l'incredulità. [...] La funzione narrativa perde i suoi funtori, i grandi eroi, i grandi pericoli, i grandi peripli ed i grandi fini. Essa si disperde in una nebulosa di elementi linguistici narrativi, ma anche denotativi, prescrittivi, descrittivi, ecc., ognuno dei quali veicola delle valenze pragmatiche.⁷⁵

Le narrative corroboranti all'interno della logica di coerenza e legittimazione del sapere passano a non coincidere con i presupposti delle scienze, per cui il deficit o il declino del narrativo e, come nota Lyotard, le grandi narrative hanno “perso credibilità indipendentemente dalle modalità di unificazione attribuite”⁷⁶. Da questo punto di vista, si riconosce già in Lyotard una traccia di rinuncia ai principi assoluti, ovvero il riconoscimento del carattere di molteplicità o pluralità delle voci. Ma c'è un altro aspetto che si lega alla base della legittimazione attraverso la scienza, ed è quello in cui con l'avanzare delle tecnologie e la loro diffusione ed accettazione in larga scala, ha messo in crisi le proprie discipline scientifiche.

⁷⁴ Lyotard, Jean-François. La condizione postmoderna...op.cit.: 5

⁷⁵ Lyotard, J. La condizione postmoderna... op.cit.: 6.

⁷⁶ Lyotard, La condizione postmoderna... op.cit.: 69.

È importante sottolineare che l'interpretazione di Lyotard punta su una spaccatura fra sociale e culturale, che si sarebbe consolidata dopo la seconda guerra mondiale e alla fine del successivo periodo di ricostruzione europea post-bellica. Questa frattura sarebbe rappresentata nel campo sociale dal decollo delle tecniche – delle tecnologie e scienze – caratterizzanti dell'era postindustriale, mentre la cultura (e le narrazioni o meta narrazioni) si inscrivono nel campo postmoderno. In questa asincronia risiede la tesi di Lyotard: il sapere cambia statuto mentre la cultura entra nella fasi del postmoderno. Risultante di questo gap sarebbe allora, uno “stato di incredulità”. La condizione di deframmentazione, di molteplicità impedisce, infatti, la costruzione di una grande narrativa e, ancor più rilevante, pone l'accento sui mezzi piuttosto che sui fini dell'azione oltre ad accentuare l'individualismo (narcisistico - nichilista) – un effetto del capitalismo liberale, secondo l'autore.

Un altro autore che indaga la disgiunzione fra moderno e post-moderno è Zygmunt Bauman. Egli riconosce nella postmodernità consolidatasi pienamente nella seconda metà del Novecento i tratti che definiscono la condizione sociale, principalmente in Europa e nei paesi di matrice europea. Secondo Bauman, l'analisi della postmodernità deve focalizzarsi sulla continuità/discontinuità in rapporto a quella forma precedente che, a sua volta, l'ha tenuta in gestione. L'autore arriva ad affermare che la postmodernità “non è una variante della modernità [...]. È, invece, una condizione sociale essenzialmente vitale, pragmaticamente capace di mantenersi da sé e logicamente autosufficiente, definita da proprie caratteristiche distintive.”⁷⁷ Dalla prospettiva di Bauman dunque, l'elaborazione di una teoria della postmodernità richiede uno “spazio

⁷⁷ Bauman, Zygmunt. *Globalizzazione e Glocalizzazione. Saggi scelti* a cura di Peter Beilharz e Zygmunt Bauman (1991). Roma, Armando: 2005: 200 - 201.

cognitivo organizzato da un differente insieme d'ipotesi ed ha bisogno di un proprio vocabolario".⁷⁸

Bauman, concentrandosi sulle trasformazioni, rimarca il passaggio dalla concretezza delle cose e delle certezze alla liquefazione, per cui tutto diviene "fluido". Per l'autore⁷⁹, infatti, l'epoca moderna si afferma attraverso i principi di universalità, omogeneità, monotonia e chiarezza. È esattamente dall'implosione di queste caratteristiche, nell'epoca successiva, che si è fatto spazio al pluralismo istituzionalizzato, alla varietà, alla contingenza ed all'ambivalenza.

La "modernità liquida" custodisce dunque quell'idea che niente più è concreto, e che lo spazio ed il tempo sono frammentati. Seguendo questa stessa logica, l'individualità prepondera sulla dimensione collettiva, e fa sì che nell'individuo si sviluppi un'etica del piacere immediato, un'esasperazione e deturpazione del senso di libertà, conducendolo infine verso una soggettività frammentata. Per Bauman una delle principali differenze fra modernità e postmodernità è che quest'ultima richiama all'urgenza di rompere con i modelli (con i concetti e metafore dei modelli) della modernità poiché essi erano formulati a partire della visione di "movimento con una direzione". Secondo l'autore:

C'è tuttavia, una differenza significativa su cui le asserzioni circa la "fine della modernità" e l'avvento della postmodernità tendono a basare la propria credibilità: se nel corso di tutta l'epoca moderna, la "confusione", l'ambivalenza, la spontaneità e l'incertezza inerenti alla vita sociale e individuale sono state viste come elementi temporanei di disturbo, destinati ad essere superati infine dalla tendenza razionalizzante, esse sono viste ormai come inevitabili e inestirpabili, e non necessariamente

⁷⁸ Bauman, Z. Globalizzazione e Glocalizzazione.. op. cit.: 201.

⁷⁹ Bauman, Z. Una teoria sociologica della postmodernità. Originale: *A Sociological Theory of Postmodernity*, 1991: 201.

come elemento di disturbo. Viene ormai accettato che i processi storici non hanno una fine o direzione specifica; che il pluralismo dei valori e delle forme di vita sta qui per rimanervi, e che i centri del potere politico, e nella misura più notevole i governi degli stati, non hanno più né i mezzi né le ambizioni che caratterizzano la “posizione di giardinieri”. I progetti totalizzanti della “società razionale” ed i programmi globali d’ingegneria sociale, le crociate culturali che li sostenevano, sembrano essere caduti in discredito e sono stati quasi abbandonati. Il recente crollo delle economie sotto il controllo comunista e degli stati totalitari ha fornito la manifestazione più spettacolare di questa tendenza.⁸⁰

Non a caso, quindi, la logica di questo periodo, principalmente dalla metà del Novecento in poi, è quella della dispersione e, se vogliamo, della frode, i cui alibi non necessariamente sono il capitalismo estremo, né la perdita di autonomia della cultura, né la sovrapposizione fra tradizioni e attualità. Semmai, il segno velato e celato è quello della “perdita” delle dimensioni del “reale”, della possibilità di “incontro” – e aggiungiamo, del vero incontro - senza “trucchi”, senza maschere, senza infine presentarsi muniti di strategie di manipolazione davanti all’altro; un altro come noi. Ponendosi sulle tracce del lavoro di Grotowski, una questione fondamentale, secondo noi, è formulabile nei seguenti termini: l’uomo, oggi, è in grado di riconoscersi come un essere uno, di vivere nella sincerità, di non aver paura dell’altro e di se stesso?

Entra in gioco la dimensione rappresentativa della e nella quotidianità, sommersa nell’ambiguità fra *essere* e *apparire* o, in qualche misura, “*apparire di essere...*”. Reticenze, un’evidenza e fallimenti continui: la “società dello spettacolo”⁸¹ rende visibile e rappresentabile quelle relazioni fondate sulla logica ‘commerciale’, di consumo e di

⁸⁰ Bauman, Z. 1991. Una teoria sociologica della postmodernità... op. cit.: 199.

⁸¹ Debord, G. Debord, Guy. La società dello spettacolo. Bolsena: Massari, 2002.

simultaneità; gli attori (sociali) lottano per un ruolo principale, per fare parte dello show (*business*) egemonico “dell’economia di mercato” e, in questa disputa si mettono in mostra, anche loro, come merci. È significativo pensare come il situazionismo di Guy Debord ha tumefatto quell’ideologia che, negli anni 70, si dissociava dalla propria ombra, oscurata nell’intrinseca dialettica dello spettacolo come inversione della vita. Ma, alla fine, non sarà che il bisogno attestato dall’ideologia era quello di ritrovare un’immagine in cui rispecchiarsi?

Formulazione più marcatamente drammaturgica e spinta verso l’azione degli individui è quella di Erving Goffman⁸², il quale utilizza il teatro come impalcatura per costruire la sua tesi sulle rappresentazioni nella vita quotidiana. Goffman assume il teatro come sistema comunicazionale a partire dal quale riflettere sulla vita sociale. Da ciò fa derivare la formula “recitare la propria vita” ed un’individualità, un “Io”, negoziabile, quindi cangiante a seconda delle diverse situazioni sociali in cui si presenta. Nell’insieme questo quadro in un certo modo preannuncia gli sviluppi del concetto d’identità.

Ci stiamo leggermente accostando a quell’immenso campo di “patologie” sviluppatesi nella seconda metà del Novecento e ritagliando, per lo più, quelle azioni che, in un modo o in un altro, hanno contribuito ad un ripensare il teatro come strumento di analisi sociale. Una parentesi riguardo la teoria di Goffman può, tuttavia, informare le rubriche in cui si basa la costruzione interpretativa dell’autore. Infatti, riconosciamo che il nostro “oggetto di studio”, e cioè le esperienze del Teatro Laboratorio, seguono una via distinta in questo intreccio fra società – teatro – individuo, ancorché

⁸² Goffman, Erving. *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: Il Mulino, 1988.

siano riscontrabili alcune componenti in sede più generale. La parentesi a cui ci riferivamo è che Goffman “discende”, fra altri, da Georg Simmel.

Ci interessa in questa sede indicare Simmel come figura importante nella comprensione di quanto finora esposto e ciò è utile al fine di riconoscere nelle sue teorizzazioni sulla modernità una capacità di transitare fra le sedi micro e macro, di individuare l’interazione fra società e individuo, fra individui e gruppi e di andare oltre l’indicazione dei punti deboli o forti della società.

Simmel, in accordo con il suo tempo, ha rilevato che “la propria società in generale si riferisce all’interazione fra individui”⁸³, e con tale assertiva affermava l’esistenza di una forma di socialità. Le interazioni sono viste dall’autore alla base di certi impulsi o in funzione di certi propositi, la cui importanza risiede nel costringere gli individui a formare un’unità. L’unità è citata dall’autore come la società che, a sua volta, comprende “l’essere con un altro, verso un altro, contro un altro, che attraverso il veicolo degli impulsi o dei propositi, struttura e sviluppa i contenuti e gli interessi materiali e individuali”⁸⁴.

⁸³ Simmel, G. Sociabilidade – Um exemplo de sociologia pura ou formal. In: Simmel. Organizador: Evaristo de Moraes Filho. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ed. Ática, 1983: 165. Traduzione nostra. Sulla prospettiva dello sviluppo teorico di Simmel, tendiamo ad accordare con l’autore quando della proposizione della categoria di sociabilità come forma ludica di *sociazione*, essendo essa stessa compresa come interazione. Pensiamo che solo a partire da questa prospettiva si può avere maggior chiarezza dell’intuito di analisi di Goffman, quanto del ricorso al modello di interazione e “rappresentabilità” nella vita quotidiana. L’influenza di Simmel si vede non solo nell’ambito delle analisi di Goffman, ma anche di Gurvitch. Inoltre, come nota Meldolesi, quello di Goffman è un tentativo di soluzione nell’ambito teatral-sociologico, cui problema si circoscrive al periodo di crisi degli anni 50, tentando di rispondere alla competenza della “possibilità” di “azione-reazione” paragonabile fra teatro e vita quotidiana. Meldolesi, Claudio. *Ai confini del Teatro e della Sociologia*. Teatro e Storia, a. I, n. I, ottobre 1986.

⁸⁴ Simmel, G. Sociabilidade..., op. cit.: 167-168.

Nella “Filosofia dell’Attore” Simmel si attiene all’estetica del primo Novecento, portandolo a difendere l’esistenza dell’arte ancor prima della possibilità di rappresentazione (o della sua rappresentabilità). In altre parole, il livello intermedio consisterebbe nella “soggettiva creazione dell’attore” – in termini dell’immagine che esso crea nel rendere qualcosa visibile – che si distingue sia dal “contenuto oggettivo e astratto del dramma stampato”, sia dall’immagine che “si fa il poeta, o un altro lettore”⁸⁵. Ciò su cui Simmel cerca di porre l’attenzione è anche un problema che ha accompagnato lo sviluppo delle arti indette di rappresentazione. La prospettiva con cui Simmel schematizza i livelli di costituzione dell’arte fino ad arrivare alla forma “visibile e udibile”, richiede dall’attore “una creazione propria, un’esperienza vissuta entro la sfera di una peculiare natura d’artista, che non contiene ancora la manifestazione in forma sensibile, o la contiene soltanto potenzialmente.”⁸⁶

Ciò che ci interessa rilevare è che sin da Simmel (non dando per scontato le limitazioni dell’analisi sociologica ma nemmeno il suo valore all’interno del contesto in cui nasce) è la consapevolezza che l’attore opera attraverso un’ “interpretazione” che è “in qualche misura un punto medio [...]”; non è dunque ciò che il poeta ha descritto né ciò che il lettore ha immaginato. A questo processo Simmel si riferisce come “l’attualizzazione interiore del dramma da parte dell’attore [...]”⁸⁷

Insomma, riviste le differenze, competenze e limitazioni cui l’opera simmeliana fa riferimento, è interessante rilevare che l’autore sia arrivato molto vicino ad alcuni precetti-guida dell’intero Novecento: la dimensione spirituale dell’attore, l’esistenza dell’azione interiore ed

⁸⁵ Simmel *Filosofia dell’Attore*. Con un commento di Max Weber; Pisa: Edizioni ETS, 1998: 49 - 51. Originale: *Zur Philosophie des Schauspielers*, 1908

⁸⁶ Simmel *Filosofia dell’Attore*... op. cit.: 50.

⁸⁷ Simmel, G. *Filosofia dell’attore*... op. cit.: 50.

esteriore e l'intreccio indissolubile fra ambedue, l'impossibilità dell'arte teatrale di rifare (essa solo può fare), l'autonomia dell'arte e dell'attore che dà forma interiore all'*Erlebnis* [esperienza].⁸⁸

In sede più generale invece, è possibile individuare nei discorsi di Simmel la centralità dell'uomo, della sua libertà dinanzi forme sociali cingenti, per mezzo della creatività che, a sua volta, permetterebbe di ricongiungere natura e cultura, oggetto e soggetto. Siamo portati a convenire con Vincenzo Cesareo sulla distinzione fra due ambiti teorici in Simmel: quello dei primi anni del Novecento, definito "formalismo sociologico" ed un secondo ambito, basato su una "sociologia pluralistica immersa nel vissuto interattivo della vita quotidiana" e riscoperto in epoca tardo Novecentesca. Tale riscoperta porta ad una rivisitazione del suo pensiero per cui Simmel, scrive Cesareo, diviene "teorico precursore della società aperta, pluralistica, acefala e innestata sulle pratiche sociali del vivere quotidiano."⁸⁹

Le ricerche sulle metropoli e sul rapporto col denaro sono un punto fondamentale delle opere di Simmel; simboli rappresentanti della modernità e produttori dell'esacerbazione individualista convergente dell'impersonalità. È in questo senso che l'autore parlerà dell'individuo *blasé*, quell'individuo annoiato, disincantato, indifferente. L'indifferenza in questo caso sarebbe regolata dalla velocità e "sovrastimolazione" delle grandi città. Tuttavia, la prospettiva simmeliana delle forme non può essere

⁸⁸ La categoria utilizzata da Simmel è mantenuta all'interno di un discorso di interiorizzazione dell'attore o "l'interiore farsi-arte –[scenica] del ruolo". Cfr. Simmel, *Filosofia dell'attore...* op. cit.: 51. Inoltre, riguardo al concetto di *Erlebnis*, si rimanda principalmente all'opera di Wilhelm Dilthey, *Vivere e conoscere. Progetto di una logica gnoseologica e di dottrina delle categorie*, In: *Per la fondazione delle scienze dello spirito. Scritti editi e inediti (1860-1896)*, a cura di Alfredo Marini, Franco Angeli, Milano, 1987.

⁸⁹ Cesareo, Vincenzo, *Introduzione In: Georg Simmel e la Sociologia Omnicomprensiva*. Morlacchi Editore, 2001.

dissociata dall'effettivo carattere delle sue ricerche, che si circoscrive nella comprensione della modernità come infinite interazioni – quali particelle, atomi, la struttura molecolare – che danno vita alle forme sociali.

D'altronde, c'è una via meno evidente in Simmel che riconosce, fronte a questi processi, la “mancanza di qualcosa di definitivo nel centro dell'anima.”⁹⁰ A questo proposito, Berger e Luckmann in “Lo smarrimento dell'uomo moderno”, si domandano:

E' possibile che il discorso sulla crisi di senso dell'epoca contemporanea di fatto non sia altro che una ulteriore forma di disorientamento nella vita degli uomini moderni. Quello che qui ci giunge all'orecchio non è forse la riproposizione più recente di un antico lamento? Quel lamento in cui si esprime il tormento che sempre ha colto l'uomo di fronte ad un ordine del mondo che incomincia a vacillare? E il lamento sulla vita umana come vita per la morte non fa forse emergere di nuovo il dubbio che una tale vita possa trovare il suo significato soltanto in una storia salvifica di tipo trascendente, o al contrario non fa piuttosto erompere la disperazione che un tale significato non esista?⁹¹

Ci sono due percezioni fondamentali, l'una che consente di ripresentare il problema del postmoderno come non esclusivo, e cioè di non cadere nella menzogna di credere il codice della postmodernità come abisso che giustifica il comportamento degli individui e il sistema da loro attuato, poiché le radici sono molto più profonde. Dall'altra parte però, se non si consolida una totale rottura fra le epoche in questione - per cui si tratterebbe piuttosto di un prolungamento delle condizioni che si irradiano e trovano un apice - possiamo pensare in che modo l'allargamento dell'isola della libertà

⁹⁰ Simmel, G. *Filosofia del Denaro* (1900). Torino: Unione tipografico-editrice torinese, 1984.

⁹¹ Berger, P. e Luckmann, T. *Lo Smarrimento dell'uomo moderno* (1995). Bologna: Il Mulino, 2010: 7.

individuale (illusoria e transitoria?) abbia sprigionato, irrevocabilmente la ricerca di un senso.

Si verificano allora e, “complementarmente”⁹², l'utilizzo delle maschere nella vita quotidiana, l'adeguamento, la necessità di appartenenza e conformazione identitaria e, all'opposto, quella radicale scelta di mettersi a nudo dinanzi all'altro e a se stesso, la ricerca dell'essenza nella profondità di essere e nella verticalità di vivere, muovendosi verso una possibile sorgente, verso quella storia salvifica, quel mito d'origine.

Le parole di Grotowski fanno da eco e illuminano la discussione aperta e vanno, secondo noi, oltre la sistematicità sociologica essendo di assoluta validità in questo contesto:

D'altronde, anche la vita intorno [in passato] sembrava più semplice, più stabile [...]. Ognuno poteva sviluppare in sé la sensazione di occupare una posizione durevole nel mondo. Anche il mondo si considerava più o meno stabile, per quanto questo fosse erroneo, e riteneva che esistessero regole del gioco più o meno stabili, credenze più o meno stabili. Ma i tempi sono cambiati, persino se consideriamo un certo fenomeno singolare accaduto duemila anni fa [...]: alcuni uomini camminavano per le lande deserte in cerca della verità. Cercavano in accordo con lo spirito dei quei tempi, che a differenza di quello dei nostri tempi, era religioso. Ma se c'è una somiglianza tra quel tempo e il nostro, sta nel bisogno di trovare un senso. Se manca quel senso, si vive nella paura continua. Si pensa che la paura sia causata da eventi esterni, e non c'è dubbio che sono essi a scatenarla, ma quel qualcosa cui non riusciamo a tener testa fluisce da noi, è la nostra propria debolezza e la debolezza è la mancanza di senso⁹³.

⁹² Cfr. Grotowski, J. *Ipotesi di Lavoro*. In: Sipario, n. 404, 1980: 49.

⁹³ Grotowski, J. *Holiday [Swieto]: Il giorno che è santo*, In: Holiday [Swieto]: Il giorno che è santo e Teatro delle Fonti. A cura di Carla Polastrelli. Firenze: VoLo, 2006: 60 – 61.

La nostra supposizione allora trova un punto fermo: la riflessione di Grotowski, la sua percezione, si fonda anche a partire da quegli “eventi esterni”, conoscenza distillata, acuta, profonda che è irradiata nelle tecniche oltre alle scelte (estetiche, drammaturgiche) dal teatro alla vita. Stabilità e sensazione di stabilità, verità e paura e quella dimensione oscura, quel “qualcosa” che mantiene gli individui nella continua ricerca di senso oppure, offuscati e deboli, li porta verso la zona delle sensazioni. Siccome le credenze e la visione di mondo variano culturalmente, possiamo ipotizzare che anche il senso e la sensazione di verità si dissolvano, si decompongano per abitare innumerevoli pratiche, simboli, discorsi che, sebbene parzialmente, restituiscono la percezione di “un senso” agli individui stessi⁹⁴.

Tuttavia, è importante aver cognizione di un altro fattore nel considerare queste pratiche, e cioè che non tutte le società sono omogenee, piuttosto non lo sono. Esiste una vastità di micro - configurazioni possibili, alcune esistono da più tempo, alcune sono effettivamente molto recenti.

⁹⁴ Alla base di questo ragionamento si può risalire alla teoria weberiana della ‘sociologia comprendente’, cui spunto iniziale è l’autonomia dell’attore sociale, come individuo razionalizzante il quale cerca di interpretare i processi soggettivi, ovvero il senso dei processi soggettivi. Tale prospettiva si oppone alla tesi durkheimiana in cui l’individuo non ha spazio alla soggettivazione o comunque dipende dalla totalità, la supremazia del “tutto sulla parte”. Ovviamente il nostro ragionamento, in questo momento, tocca leggermente quella punta dell’iceberg che è l’individualità. Inoltre la prospettiva weberiana serve di supporto iniziale alla nostra teoria: il “diamante culturale”, dispositivo di analisi sociologica della cultura elaborato da Griswold (1994) si segna nella reciprocità dell’azione fra sociale e individuale, il cui teorico di base è Weber. Nella nostra analisi, nonostante l’importanza degli studi sull’individuo/individualità, ci sembra necessario riuscire a gestire una doppia incisione che rilevi questo cambio di prospettiva e, pertanto, relativizzando l’opposizione che si consolida con la crescente importanza della figura dell’individuo. A questo proposito si guardi Weber, M. *Ensayos sobre Metodologia Sociologica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1973; pp. 39 – 101. Inoltre, Griswold, W. *Sociologia della Cultura* (1994). Bologna: Il Mulino, 1997.

Non possiamo, infine, stabilire un ragionamento in linee generali senza aver una prospettiva relativizzante.

Ecco poi una delle ragioni per cui è quasi impossibile definire genericamente cosa sia la cultura e, ancor meno, investire come ‘culturali’ pratiche diverse, in diversi gruppi sociali in termini di “tutto è culturale” se non che, con abbondante ironia. Ricordiamo, in questo senso, l’argomentazione di Griswold per cui un dato oggetto è investito di valore culturale se in qualche modo ha una qualità, se dice o racconta qualcosa al gruppo che lo valuta. In fondo, l’ottimizzazione e ricognizione in termini di pratiche di consumo sembra essere una delle ragioni per cui i teatri, o meglio, la pluralità teatrale sia precipitata. Certamente in alcuni altri casi questo fattore si allaccia alla sovrabbondante estetica, in altri alla retorica, in altri ancora all’estremismo vuoto, e così via.⁹⁵

La dimensione culturale allora, può essere intesa in modo generale a partire dall’idea di elaborazione di pratiche e uso di simboli che servirebbero come canale attraverso il quale costituire esperienza e formulare il senso. Un sistema culturale dà conto, allora, di quelle credenze condivise da un gruppo, in un dato tempo e in date circostanze ma, tuttavia, non si limita né si esaurisce come sistema significante.

Il postmodernismo o l’era della postmodernità può essere idealmente⁹⁶ spiegata attraverso le categorie culturali ed estetiche che gli

⁹⁵ Questo ragionamento è, in linea generale, lo stesso che porta all’estremizzazione dei rituali – così poi come delle feste – per cui non sempre hanno un effettivo valore, o meglio non sono riconosciuti come modalità efficaci in società industrializzate. D’altronde, questo è un punto fondamentale nella ricerca di Grotowski che trova precise formulazioni durante il corso romano del 1982, indicando i “limiti” di comprensione ed efficacia del rituale in relazione alla mind-structure individuale. A questo proposito cfr. Grotowski, J. *Tecniche originarie dell’attore* – Dispense, op. cit., *passim*.

⁹⁶ Nel senso weberiano, la nozione di tipo ideale prevede una costruzione atta a tracciare le connessioni concettuali tra problemi e non necessariamente le

fanno da base, ma non può essere compresa fuori dall'interattività, dalla socialità, dall'escrescenza dell'individuo impiantato in una struttura. A questo punto non ci rimane che chiederci: sarà la struttura sociale, collettiva che non dà conto delle trasformazioni avvenute a livello individuale o sarà l'individuo che si rifiuta e non si limita alla struttura? Ma queste sono veramente due – struttura e individuo – entità autosufficienti? Un parere provvisorio indica una certa mutilazione degli aspetti che gli sono alla base e che avevano in precedenza acquisito un certo valore. Il problema del rapporto 'struttura vs individuo' appartiene allora non solo ad un'epoca o ad una cultura, ma soprattutto, ad una *mind structure*.

In questo senso, la posizione adottata da Grotowski sembra essere consapevolmente strategica: "C'è una certa immagine del mondo umano nel tempo che è legata alla *mind structure* degli occidentali. La chiave di questa visione del mondo umano è lo sviluppo o il progresso."⁹⁷ Quindi, il concetto che funziona come immagine ad una certa realtà, può non essere *tout court* applicabile ad altre. Grotowski parla dello sviluppo (e non di progresso) delle arti o della poesia come "un atteggiamento personale che orienta il nostro giudizio"⁹⁸ che è perciò soggettivo, ed è proprio per cui non può essere discusso negli stessi termini in cui si parla ad esempio di progresso – tecnologico e scientifico.

La disconnessione fra epoca moderna e postmoderna, dunque, lascia intravedere un'accentuata differenza fra concezioni il che non significherebbe una rottura, ma piuttosto una perdita di alcuni punti di riferimento, di certi aspetti fondamentali alla base della ricognizione fra struttura e individuo. Tale movimento avrebbe permesso, dunque, una

connessioni "di fatto" fra "le cose". Si guardi Weber, M. *Il metodo delle scienze storico sociali*. Milano, Einaudi, 1998.

⁹⁷ Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore* – Dispense, op. cit.: 64.

⁹⁸ Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore* – Dispense, op. cit.: 67.

parziale trasformazione nella mente degli individui che è interpretata come manipolazione mediatica ed immediata.

Quindi, sì, esiste una interdipendenza fra struttura ed individuo, ma essa è una struttura fondamentalmente attuata, e cioè culla del trapianto di un certo sistema di potere, perlopiù attuato da individui. Tuttavia, ciò non significa che gli aspetti elementari della costituzione ed identificazione dalla struttura all'individuo siano stati eliminati ma, soltanto, che abbiano subito un adattamento. Questa prospettiva sembra essere, sottofondo, il tradimento della postmodernità.

1.2 Cultura di consumo, globalizzazione e altre paure

Nel discutere la cultura di consumo, Featherstone si attiene a tre grandi linee di cambiamenti sottoscritti nell'ambito culturale: 1- del campo artistico, intellettuale e accademico (non si dimentichi qui la direzione della cultura della specializzazione e neppure la disseminazione delle pratiche e delle teorie); 2- della sfera culturale ancorata ai modi di produzione, consumo e circolazione dei beni simbolici (evidenziando variazioni dell'equilibrio del potere e interdipendenza dei gruppi o classi *inter* e *intrasocietarie*) e, 3- il cambiamento nelle pratiche ed esperienze quotidiane di diversi gruppi sociali (che possono usare differenti sistemi di significazione ed in modi diversi, sviluppando differenti mezzi di orientamento e strutture d'identità⁹⁹).

⁹⁹ Featherstone, Cultura del consumo e postmodernismo... op. cit.: 34 - 48.

Questi tre ambiti, discussi a partire dalla differenziazione dei derivanti dei termini moderno/postmoderno, come abbiamo visto, servono all'autore per basare il postulato della cultura di consumo. Anch'essa viene esaminata a partire da tre prospettive: 1- la concezione di cultura di consumo ha come premessa l'espansione della produzione capitalista di merci che, con l'accumulo di cultura materiale originato, ha dato maggior spazio alle attività di consumo e di "divertimento"; 2- in una concezione più sociologica, mette in rapporto la soddisfazione propiziata dal possedere beni materiali e l'accesso socialmente strutturato per cui l'individuo usa la merce in modo da creare vincoli o stabilire distinzioni sociali e, 3- in modo da generare soddisfazione emozionale provocata dal consumo, quale situazione che produce eccitazione fisica e piacere estetico.

Fondamentalmente, in tutti i teorici della postmodernità (o almeno così definiti, dato il loro interesse nel campo delle trasformazioni culturali e sociali) si verifica un avanzamento che s'identifica o combacia con il periodo teorizzato. In altre parole, ciò che si verifica sembra essere un tentativo di cognizione e riconferma validante degli stessi parametri scientifici a cui gli studiosi inferiscono le loro analisi critiche. Questa prospettiva lascia intravedere una condizione introiettata – da scienziati - e la preponderanza di una forma intellettuale ereditata, di difficile distanziamento.

Il pensiero di Featherstone, ad esempio, si orienta nella distinzione fra moderno e postmoderno, attraverso una delle loro componenti: la "globalizzazione" e, più specificamente, incentrandosi sulla globalizzazione della cultura. Tuttavia, prima di addentrarsi nel campo della trasmissione e disseminazione del concetto, l'autore propone di mettere in discussione la vastità dei fenomeni, oggetti culturali, esperienze e pratiche che sono radunate sotto la nozione-ombrello di postmodernità:

In primo luogo, l'ampio ventaglio dei campi artistici, intellettuali e accademici in cui il termine "postmodernismo" fu applicato è impressionante: musica (Cage, Stockhausen, Briers, Holloway, Tredici, Laurie Anderson); arti visive (Rauschenberg, Baselitz, Maçh, Schnabel, Kiefer; qualcuno ancora includerebbe Warhol e la pop art della decada del 60; altri includerebbero Bacon); letteratura (Slaughterhouse Five, de Vonnegut, e i romanzi di Barth, Barthelme, Pynchon, Burroughs, Ballard, Doctorow); cinema (Body Heat, The Wedding, Blue Velvet, Wetherby), dramma (*il teatro di Artaud*); fotografia (Sherman, Levine, Prince); architettura (Jencks, Venturi, Bolin); teoria e critica letteraria (Spanos, Hassan, Sontag, Fielder); filosofia (Lyotard, Derrida, Baudrillard, Vattimo, Rorty); antropologia (Clifford, Tyler, Marcus); sociologia (Denzin) e geografia (Soja). I propri nomi inclusi o esclusi della lista senza dubbio appariranno controversi ad alcuni. [...] Scott Lash vorrebbe considerare il dadaismo come un postmodernismo avant la lettre (Lash, 1988). Ci sono quelli che lavorano e scrivono senza notare l'esistenza del termine ed altri che cercano di tematizzarlo e promuoverlo attivamente¹⁰⁰.

Questo elenco va letto con qualche speciale attenzione poiché evidenzia una concezione combinatoria, fra ambito artistico e quegli aspetti precedentemente enunciati da Featherstone. Secondo l'autore, caratteristica fortemente marcata nell'arte postmoderna degli anni Sessanta, è il rifiuto dell'istituzionalizzazione e cioè, l'opposizione ad ogni forma di "prigione" dell'arte, dalle sale ai musei, dalla gerarchia critica agli oggetti consacrati¹⁰¹. Tale visione si lega, come è possibile identificare attraverso i nomi elencati, ad alcune trasformazioni e proiezioni centrali e che, certo

¹⁰⁰ Featherstone, M. *Cultura del consumo...*; op. cit. pp. 18-19. Traduzione e corsivi sono della scrivente.

¹⁰¹ Featherstone, M., *Cultura di consumo...*; op. cit.: 99. Sarà necessario ricordare le manifestazioni artistiche di Duchamp, Cage, Breton, del Living Theatre e dello stesso Grotowski?

modo, vuole ridimensionare la posizione degli elementi quotidiani in rapporto alla condizione di arte. Identifichiamo nell'elenco un grande numero di nomi che permeano la scena post-anni Cinquanta, ma identifichiamo ugualmente la presenza del nome di Artaud.

I confini sono affilati, è difficile rimarcare il valore di un'opera d'arte quando non ci sono criteri sufficientemente sistematici e altresì, si sbocca in una confutazione delle regole estetiche, decesso della tradizione dell'arte. Lo slogan "arte e vita" e la "composizione indeterminata"¹⁰², come nota De Marinis, sono alla base del processo intrapreso nell'arte, portando quell'aria di "Nuovo" al teatro.

Sofferamoci momentaneamente sull'inclusione di Artaud nella lista di Featherstone e sull'inquadramento "drammatico" (secondo noi, a doppio senso) cui viene sottoposto. Ora, includere Artaud tra i postmoderni significa assumere la sua "produzione"¹⁰³ in quella logica di 'rottura' con la modernità o almeno identificare in essa caratteristiche postmoderne. Diviene difficile, tuttavia, precisare in che misura il "teatro di Artaud", secondo la concezione intrapresa negli scritti di Featherstone, è dramma. Del resto, e lo hanno notato in tanti, il "teatro di Artaud" ha un corpus molto vasto, evidente nelle diverse manifestazioni - scritti, disegni, lettere..- e possiamo dire, infine, nella sua arte. Che Artaud sia stato molto più un "pensatore" che un "esecutore" di teatro è poi un'altra constatazione consueta. Da questo punto di vista, precisa De Marinis¹⁰⁴:

¹⁰² De Marinis, M. *Il Nuovo Teatro. 1947 -1970* (1987). Op.cit. 11 – 26.

¹⁰³ Produzione, in senso ampio, ovvero inglobando sia le forme di pensiero e le opere scritte o meno, sia le azioni e gli spettacoli concretizzati in teatro, sia le performances in senso più ampio e non circoscritte in uno spazio teatrale.

¹⁰⁴ De Marinis, Marco. *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà (1945 – 1948)*. Bologna: I Quaderni del Baltello Ebbro, 1999. Introduzione: Il secolo Artaud (pp: 7-20)

[...] Artaud non è stato un grande drammaturgo, né un grande attore e neppure, a quanto sembra, un regista di particolare talento. Eppure [...] è fuor di dubbio che egli abbia inciso profondamente sul teatro del nostro secolo (e non solo sul teatro), influenzando e talvolta segnando per sempre un gran numero di intellettuali, artisti e scrittori venuti dopo.

L'inquadramento di Artaud, può esser visto dunque, come una via a doppio senso. In Featherstone e, più precisamente in campo antropologico/sociologico, ci interessa rilevare la direzione che è appunto quella della globalizzazione. In sede propriamente teatrale, come nota De Marinis, è evidente l'impatto delle idee promulgate nel "teatro della crudeltà", dal "corpo senz'organi", dalla parola-soffio-di-vita e, in fin dei conti, nell'analogia "teatro-vita" che ripercorre, incita e ricompare in quasi tutte le linee teatrali del Novecento.

Nelle congetture riguardanti la globalizzazione, una delle componenti fondamentali è lo smantellamento delle frontiere, sia geografiche che simboliche. La congiuntura globale nelle arti, riverbera il più delle volte in modo creativo e perciò favorevole ai cambiamenti. In questo movimento delle idee e delle pratiche c'è un elemento cruciale alla "fermentazione" e generazione di nuovi paradigmi: l'attualizzazione, ovvero il dialogo con il contesto, l'attualità, il dintorno in cui dimora una proposta artistica (e non solo). Forse l'inapplicabilità delle idee di Artaud, al suo tempo, può essere intesa come conseguenza tanto di una visione idealista quanto dell'irriconscibilità dalla parte stessa da cui prendevano spunto i suoi pensieri.

In altre parole, l'individuo, l'artista Artaud, ha raggiunto una certa conoscenza delle strutture modulanti, ma le sue formulazioni, la sua espressione, non hanno avuto lo stesso accoglimento da parte della struttura cui apparteneva. Questa idea, in parte, ha a che fare con la dicotomia fra

individuo e società ed indica, lato senso, il riassorbimento e la rimessa in moto da quelle idee giustamente rifiutate nel secondo dopoguerra. Soltanto lì Artaud (letto dal Living, ad esempio) ha creato quella rivoluzione “sottovoce”: attraverso il “viaggio” delle sue idee.

L’idea di viaggio non è utilizzata a caso, poiché lo spostamento, gli attraversamenti sono fondamentali nell’elaborazione esperienziale e nelle formulazioni cognitive¹⁰⁵. Si evince che gli anni compresi fra Sessanta e Ottanta rappresentano la superazione definitiva dei “confini” (ma non la loro scomparsa), e ciò sempre a doppio senso: sia il viaggiatore-viaggiante sia il mittente, soggetto attraversato, sono trafitti da questa esperienza. In questo senso leggiamo anche l’ipotesi di Franco Perrelli che indica come la possibile differenza fra i maestri del primo Novecento e quelli del secondo Novecento risiederebbe nell’interesse di questi ultimi alla “diversità del teatro” più che alla “novità”. Ci interessa notare soprattutto quel punto di

¹⁰⁵ Ci riferiamo agli attraversamenti / spostamenti dei migranti generati da una narrativa generale del mito d’origine che, a sua volta, genera molteplici pratiche (e performance). Ma ci riferiamo anche all’attraversamento, viaggio delle idee. Nel caso di Grotowski, abbiamo una testimonianza fondamentale che è data da Eugenio Barba nel periodo in cui ha frequentato il Teatro Laboratorio in Polonia, attraverso la quale si possono afferrare alcune delle strategie impiegate per la divulgazione del lavoro del gruppo e, contemporaneamente, per il superamento delle barriere, ideologiche e geografiche. Cfr. Barba, E. *La Terra di Cenere e Diamanti*. Il mio apprendistato in Polonia seguito da 26 lettere di J. Grotowski a E. Barba. Il Mulino: Bologna, 1998. La testimonianza di Zbigniew Osinski nel suo *Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski. Dagli spettacoli a L’arte come veicolo*; Roma: Bulzoni Editore, 2011, è ugualmente fondamentale perché dimostra accuratamente gli spostamenti del gruppo oltre i confini polacchi e, inoltre, offre un’interessante analisi costruita attraverso le recensioni e/o critiche che erano rivolte al gruppo nei diversi luoghi in cui si presentavano. Un altro punto che vogliamo rilevare con l’idea di “viaggio”, è quello che si presenta come forma rituale, e cioè una strategia di risoluzione delle crisi o dei “drammi sociali”. Fra alcuni popoli nomadi lo spostamento geografico corrisponde ad un ‘azzeramento’, una forma di riscrivere i codici culturali che reggono il gruppo, sia che si mantenga la struttura di base sia che essa si modifichi completamente. A questo proposito cfr. Turner, V. *Il Processo Rituale. Struttura e Antistruttura*. Brescia: Morcelliana, 1972.

partenza da cui l'autore identifica questa 'linea' su cui si affermano le ricerche dei maestri:

Questa fondamentale diversità andrebbe forse connessa alla circostanza che la storia della Seconda Riforma è storia di *esuli*: Julian Beck, Judith Malina, Peter Brook erano ebrei, figli di emigranti; Barba, a sua volta emigrante, sin dagli anni giovanili; Grotowski in esilio nella Polonia comunista e tanto più quando l'abbandonò. Il loro comune e qualificante interrogarsi sulla fondamentale *necessità personale* e sul *valore* stesso del teatro sorge, con ogni probabilità, da questo sradicamento, da questa essenziale precarietà di punti fermi che si proietta su uno sfondo storico che, senza essere dominato da un unico colossale evento (quale potrebbe essere una guerra mondiale), è agitato da uno stillicidio di conflitti e sconvolgimenti sociali e generazionali, oggi inimmaginabili nel più uniforme tracciato imposto dalla globalizzazione.¹⁰⁶

Ci sembra che la plausibilità di questo ragionamento sia fondata giustamente in quell'intreccio di processi radunati sotto la nomina di postmodernità, dei quali prende parte, altresì, l'aspetto di globalizzazione. Se oggi un simile meccanismo – inteso come prodotto di fattori diversi - è inimmaginabile, allora è necessario inquisire in che misura la variazione si è introiettata negli individui. In questo senso si potrebbe argomentare, sull'impronta di Grotowski, che la visione di mondo cambia da individuo a individuo e che, come un "gioco di specchi", le situazioni alle volte s'invertono¹⁰⁷. Tale inversione però non può essere banalmente

¹⁰⁶ Cfr. Perrelli, F. *I Maestri della Ricerca Teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*. Roma-Bari: Laterza, 2007. I maestri della "Seconda Riforma" a cui si riferisce l'autore sono quelli che danno nome al sottotitolo dell'opera citata.

¹⁰⁷ Grotowski cita l'analisi di Freud riguardante la proiezione dell'argomento sessuale sul piano della religione e, in contropartita, argomenta che negli anni Sessanta, il fenomeno religioso si è proiettato sulla vita sessuale: "al tempo di Freud presso certe persone il comportamento religioso era la sessualità travestita e nel

generalizzata: l'imposizione della globalizzazione – anche in senso omogeneizzante - dovrebbe essere una traccia di fenomeno più ampio. Secondo noi, questo è un passo fondamentale compiuto nelle elaborazioni di Grotowski.

In un certo senso, possiamo allora parlare di globalizzazione, attraverso il caso del Living Theatre. Secondo De Marinis, nel lavoro del Living esiste un tentativo di accostamento fra il teatro della crudeltà (Artaud) ed il teatro politico (Brecht), principalmente nel terzo periodo di lavoro del Living (approssimativamente dal 1959 al 1963). In questo senso, l'autore enfatizza "l'importanza che la 'scoperta' di Artaud ha avuto nel superamento, da parte del Living, del teatro-nel-teatro, e nella messa a punto di una diversa strategia teatrale (non soltanto di un diverso linguaggio)"¹⁰⁸. È evidenziata, in questo senso, la coincidenza fra la date di pubblicazione di "Il Teatro e il suo Doppio" in America - nel 1958 - e gli scritti di Julian Beck e Judith Malina. Inoltre, nota ancora De Marinis, la posizione di lavoro affermata dal Living si salda nella funzione della scena artaudiana: "distruggere la violenza mediante la sua rappresentazione, ovvero, detto altrimenti, esorcizzare la violenza reale per mezzo della violenza *teatrale* [...]".¹⁰⁹

Alcune indicazioni in questo contesto riguardano l'importanza di Artaud nel Novecento teatrale e oltre-teatrale così che, da un lato, si assume consapevolmente l'idea di "Teatri di Artaud"¹¹⁰, cui fa riferimento Cruciani indicando le forme in cui Artaud lascia la sua eredità, come abbiamo detto,

tempo della controcultura degli anni '60, assai spesso la sessualità era la religione travestita". Grotowski, J. *Tecniche originarie dell'attore – Dispense*. Op. cit.: 58

¹⁰⁸ De Marinis, *Il Nuovo Teatro...* op. cit.: 39.

¹⁰⁹ De Marinis, *Il Nuovo Teatro...* op. cit.: 41.

¹¹⁰ Ruffini, Franco. *I teatri di Artaud. Crudeltà corpo-mente*, Bologna: Il Mulino, 1996

attraverso scritti, lettere, conferenze, disegni, ecc. Inoltre è possibile parlare di “Teatri di Artaud” come una gestazione a medio e lungo termine, che ha permesso l’incarnare dei suoi manifesti e, conseguentemente, che essi generassero un’immensità di altri teatri possibili.

Dall’altra parte, ci rifacciamo ad uno degli elementi centrali delle pedagogie Novecentesche, attraverso le parole di De Marinis¹¹¹ che, nell’inquadrare quello che ha chiamato il Secondo Teatro della Crudeltà di Artaud, considera:

il rifacimento del corpo [...] si basa sulla stessa dialettica scomposizione/ricomposizione altra che fonda tutte le principali pedagogie attoriali del Novecento e mira allo stesso, essenziale obiettivo della disarticolazione degli automatismi (biologici, sociali, culturali, personali) che condizionano e bloccano il comportamento dell’individuo e gli impediscono di essere un uomo d’azione, di agire realmente (cioè coscientemente-volontariamente) in scena come nella vita [...].

Non sembra essere un caso isolato quello della riconduzione all’individuo – e al corpo – cui fa riferimento De Marinis, nelle pedagogie Novecentesche, e non solo in ambito teatrale o delle *performing arts*. Inoltre, notiamo che il “rifacimento del corpo” e il comportamento dell’individuo sono elementi messi l’uno accanto all’altro nel diagramma complessivo che racchiude ‘arte e vita’. Non sono dunque opposti, ma piuttosto complementari. Tale prospettiva si evidenzia con forza quando i limiti imposti dall’estetica – supervalorizzazione estetica – sono superati.

Ci sono qui tre evidenti ramificazioni: la prima evidenzia il potere della scrittura (oltre le idee trasmesse) quando essa oltrepassa i confini della sua delocalizzazione come abbiamo visto nell’esempio

¹¹¹ De Marinis, M. *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà*(1945 – 1948). Bologna, I Quaderni del Baltello Ebbro, 1999: 15.

dell'‘impossessamento’ del “teatro di Artaud” dal Living Theatre ma riconoscibile anche in Grotowski, nell'espansione e diffusione o “viaggio” delle sue idee.¹¹²

La seconda rivela un'aspirazione condivisa e non limitata cronologicamente: che Artaud sia stato un visionario e che abbia potuto mettere in pratica o meno le sue idee non è tanto importante in quanto le sue idee hanno comunque trovato terreno fertile e fruttificato in altre sedi ed in altri tempi. Tale prospettiva è legittimata non solo dai gruppi che hanno voluto esplicitamente “affiliarsi” ad Artaud, ma è ugualmente riconoscibile nella condivisione (seppur parziale) di un'ideologia, almeno per quanto riguarda l'asse teatro-corpo-vita.

Il terzo livello è quello che indicavamo sopra – la centralità dell'individuo – e che rientra in un circuito, o meglio in un “eterno ritorno” la cui estremità in chiusura denuncia un movimento dall'esterno all'interno (che rientra nella logica postmoderna, indicando il senso di condizionamento del singolo individuo) e, dall'altra parte, il movimento dall'interno verso l'esterno. In quest'ultimo è possibile percepire l'azione

¹¹² Ci sembra interessante rilevare che il movimento che si stabilisce non sembra essere unilaterale, anzi, con l'aumento degli spostamenti del Teatro Laboratorio, presentazione degli spettacoli e la partecipazione di Grotowski in conferenze si verifica da un lato un'apertura all'accoglienza di altre persone di nazionalità diverse nell'organico del Teatro Laboratorio, dall'altra parte, si presuppone che il confronto con culture diverse sia uno dei punti fondamentali per cui Grotowski abbandona la forma teatrale e si dedica ad azioni, appunto, di “Cultura Attiva”, il teatro della partecipazione, arrivando dunque a ricercare nelle sorgenti ciò che oltrepassa le differenze culturali. Un significativo spunto di questo ragionamento può essere rintracciato nella lezione romana del 19 maggio 1982 (29/3), disponibile soltanto in audio. In quell'occasione Grotowski sosteneva che ci sono differenze culturali ma esse sono meno importanti dalle differenze individuali e che ciascuna delle differenze è costruita a seconda della linea della *mind-structure*. Ciò a cui accenna Grotowski è il superamento della differenza, ma non in termini di assimilazione e sì di attenzione, di azione. Ecco poi un ritorno all'argomento “solitudine”, interscambiabile con “tecnica personale” (dei quali ci occuperemo posteriormente).

dell'individuo, prima di tutto su se stesso e, successivamente, prolungandosi verso e attraverso l'ambito culturale. Da questo doppio movimento deriverebbe allora un pensiero che cerca di superare i confini geografici e culturali, ma al contempo che illustra la ricerca di un luogo – materiale o simbolico - da parte del singolo individuo.

Dal momento che il Living ha assunto le idee di Artaud come base lavorativa, è plausibile condurre il nostro sguardo alle somiglianze e differenze che nascono da quella confluenza, non solo per quanto riguarda il campo delle idee, ma ugualmente della loro evoluzione/trasformazione e ramificazione nel tempo. Se nel quotidiano abbiamo modelli di rappresentazione, sulla scena abbiamo 'modelli di realtà'. Se le misure sono considerevolmente diverse, l'area di intersezione fra scena e realtà ha linee sottili e, alle volte, persino sfumate. Che un regista si proponga di dialogare col suo tempo è una posizione ormai legittimata, quindi non si pone più il problema della messa in scena, dal momento che si tratta di dialogo con una parte di realtà e non necessariamente di riflesso o rifrazione d'essa.

Ma non possiamo dimenticare che solo in tempi recenti si è assunta una posizione autonoma rispetto alla messa in scena e, principalmente, rispetto all'autonomia testuale, ovvero, di un teatro svincolato da un testo drammaturgico. Pensiamo qui ad un esempio preciso: nel *Manifesto del Teatro della Crudeltà* e nel *Il Teatro il suo Doppio*, Artaud insorgeva contro le "parole morte". A partire da ciò, proponiamo la seguente riformulazione: cos'altro ha dato segni visibili d'insufficienza vitale nella sfera del teatro?

Artaud ed i suoi scritti si presentano, da questo punto di vista, come un "soffio di vita" dentro il quadrante del fare teatrale del primo Novecento. Ma il vero fulcro non sembra essere quello della scrittura in sé, bensì l'interpretazione e l'aggiornamento in chiave temporale, provocata dalla rilettura di quei testi anni più tardi. È pur vero che Grotowski non ha

subito l'influenza, in un primo momento, di quelle idee, mostrando di non essere direttamente legato al pensiero di Artaud¹¹³. Ciò non è poi così importante dal momento che, nel suo percorso, Grotowski tanto si allontana quanto, paradossalmente, si avvicina ad alcune conclusioni, come si potrebbe inferire nell'idea di corpo-vita e nella centralità dell'individuo, un essere umano totale.

Bisogna rendersi conto che il nostro corpo è vita. Nel nostro corpo, intero, sono iscritte tutte le esperienze. Sono iscritte sulla pelle e sotto la pelle, dall'infanzia fino all'età presente, e probabilmente anche prima dell'infanzia, ma forse anche prima della nascita della nostra generazione. Il corpo-vita è qualcosa di tangibile.¹¹⁴

Queste idee, ma soprattutto quelle di Artaud, trovano eco in campo filosofico, influenzando sostanzialmente il pensiero decostruttivista di Jacques Derrida:

Il teatro come ripetizione di quel che non si ripete, il teatro come ripetizione originaria della differenza nel conflitto delle forze, in cui “il male è la legge permanente e quello che è bene uno sforzo e già una crudeltà sovrapposta all'altra”, è questo il limite mortale di una crudeltà che comincia con la propria rappresentazione. La

¹¹³ Nel 1967, su *Les Temps Moderns* (Paris, Aprile 1967) venne pubblicato un articolo scritto da Grotowski e intitolato “Non era completamente se stesso” in cui Grotowski parla esplicitamente di Artaud e del teatro della crudeltà: “Ormai siamo nell'era di Artaud. Il ‘teatro della crudeltà’ è stato canonizzato – cioè, reso banale, commercializzato, distorto in vari modi. [...]” In: Grotowski, *Per un teatro povero*.. op. cit. 1970: 135. Nello stesso anno durante il “Théâtre des Nations”, in un'intervista rilasciata a Denis Bablet, dimostra piena conoscenza di “Il Teatro e il suo doppio” quando parla della “tecnica dell'attore” citando “Un Athlétisme Affectif” mentre nel 1965, nell'articolo “Per un Teatro Povero”, pubblicato sulla rivista *Odra* (Wroclaw, 9/1965), già riferiva una certa conoscenza dell'idea di crudeltà nel teatro di Artaud, ma a quanto pare non vi è un'identificazione principalmente per la mancata messa in pratica delle idee di Artaud, nonostante Grotowski riconosca, in tutti e tre i saggi, l'importanza dei suoi scritti.

¹¹⁴ Grotowski, J. Ciò che è stato... op. cit.: 20

raccontazione, in quanto è già da sempre cominciata, non ha dunque fine. La chiusura è il limite circolare all'interno del quale la ripetizione della differenza si ripete senza fine. Cioè il suo spazio di gioco.¹¹⁵

L'idea di decostruzione, ma anche quella di differenza (*différance*)¹¹⁶ può essere intesa come allora è un particolare segno dei tempi che, oltre alla linea circoscrivente dello strutturalismo, combatte la fissità dei pensieri/concetti/visione di mondo. In questo contesto cerchiamo di annodare alcuni punti

Assumendo che la postmodernità stia ad indicare un passaggio non interamente definito né internamente definibile, tale panorama rende visibile la medesima incompletezza delle significazioni in voga, scongiurata nella necessità dell'uomo "moderno" di donare movimento o riconfigurare le categorie dotate di centralità stabilita e stabilizzante, attraverso le quali si riconosceva. Ciò che sopraggiunge, in questo movimento e in particolare nelle diverse manifestazioni, sembra essere un'alternarsi fra la costruzione dei pensieri e la decostruzione dei modelli.

Sembra emblematico il fatto che in mezzo ad una turbolenza come quella vissuta nel secondo dopoguerra e sotto un regime repressivo (quello polacco), Grotowski sia riuscito a mettere in moto ricerche di una certa ampiezza, transitando fra e dentro alcuni punti nodali della "guerra" significativo-culturale e, se vogliamo, esistenziale.

Dal punto di vista di una metodologia di ricerca – non solo di lavoro ma anche di senso (del sé e dell'altro) - possiamo ipotizzare che, da

¹¹⁵ Derrida, Jacques. La 1976: 323 *apud* Berta, L. Derrida e Artaud: decostruzione e teatro della crudeltà. Roma: Bulzoni, 2003:174

¹¹⁶ "Ciò che si scrive *différance* sarà dunque il movimento di gioco che "produce", per mezzo di quello che non è semplicemente un'attività, queste differenze, questi effetti di differenze." Derrida, 1972b, *apud* Berta, L. Derrida e Artaud: decostruzione e teatro della crudeltà. Roma: Bulzoni, 2003: 75

un lato, Grotowski sia riuscito a rompere con gli impianti stabilizzanti che fino allora avevano caratterizzato le pratiche teatrali, e questo rinunciando ai precetti codificanti a livello strutturale – della scena – e a livello basilare – dell’individuo (l’attore, performer e spettatore-testimone). Dall’altra parte tuttavia, la saturazione discorsiva, evidenziando la messa in crisi dello “statuto del sapere”, induce alla riflessione e alla re-interpretazione delle stesse pratiche teatrali.

Abbiamo una estensione di pratiche teatrali che si presentano dalle più ‘tradizionali’ fino a quelle “freneticamente” tecnologiche. E abbiamo, al contempo, una proposta di “teatro povero” cui “nudità” o “povertà” rifiutano i “simulacri”, poiché mossi dalla “sacra laicità”, dall’interesse per l’essere umano e dunque, proposta interessata alla relazione fra attore e spettatore ad un livello individuale. L’eliminazione dell’asse rappresentativo – attore/spettatore – richiede un processo organico per cui lo spazio codificato e altri tanti codici convenzionali devono essere scrupolosamente indagati prima di essere “eliminati”. Supporto di questo ragionamento si trova nella concezione di “vigilanza” espressa da Grotowski e in quelle, correlate ad essa, di “tecniche personali”, di “tecniche interumane”, di coscienza [trasparente] e di processo organico.

L’idea fondamentalmente, in cui lo sguardo del maestro polacco oltrepassa la linea di produzione artistica e dello spettacolo teatrale come prodotto, comprende soprattutto un’ottica di “lavoro su di sé” non limitata alla concezione stanislavskiana ovvero, sull’attore:

per noi – al Teatr Laboratorium – il lavoro su se stessi per forza di cose deve avere un carattere organico, scaturire dall’azione con l’essere vivo. Il lavoro su se stessi può essere il *praticare la cultura con se stessi*.¹¹⁷

¹¹⁷ Grotowski, J. *Ipotesi di Lavoro*.. op. cit.: 42.

Ma che cos'è questa "cultura"? Grotowski articola l'idea che per capire la nozione culturale (nel caso dell'Europa) e la tradizione culturale europea è necessario identificare "una specie di nocciolo, di nucleo antico della tradizione europea". Questa traccia si inserisce in un discorso più ampio, che oltrepassa ovviamente qualsiasi nozione geografica e politica, andando a identificare alcuni fenomeni che si sono mantenuti nel tempo, anche aggregandosi ad altri – come la "cultura ellenistica", la "nascita del Cristianesimo" – e cioè, quegli elementi o segni che lasciano traccia o "penetrano profondamente" il linguaggio, che trovano "il proprio riflesso nella semantica" e, continua Grotowski, allora, "trovano il proprio riflesso nella nostra *mind structure*".¹¹⁸

Riguardo alla nozione di coscienza all'erta o di vigilanza, essa è ricorrente nei discorsi di Grotowski, principalmente nel corso romano, e appare sia attraverso esempi sia come metafora. Ciò che viene chiarificato è che la vigilanza è tanto uno stato della coscienza, ravvicinato alla concezione di "attenzione", ma è anche una fondamentale condizione di lavoro. In questa sede ci interessa prioritariamente sottolineare lo stato all'erta come condizione, ovvero, una possibilità concreta dell'individuo di identificare quali "noccioli" culturali lo condizionano o, meglio, compongono la sua *mind structure*. Ovviamente i due aspetti indicati non possono (e forse non devono) essere separati: la coscienza all'erta è l'aspetto che rende possibile il lavoro su di sé ed è al contempo un lavoro su di sé.

Ma perché ci interessa questo aspetto? Diciamo che ci sono due elementi fondamentali: l'uno è la differenziazione fra "Io" e "Sé" ed una possibilità di rimando alla nozione d'identità. L'altro, rispetto alle tecniche

¹¹⁸ Grotowski, J. *Tecniche originarie...* - Dispense, op. cit.: 244-246

personali che assieme alle tecniche interumane indicano una via di lavoro, di “decondizionamento” o, come abbiamo scelto, di decostruzione che sottintende il processo fino ad arrivare al decondizionamento. E allora specifichiamo che in questa sede ci interessano di più quelle notazioni che evidenziano la sistematicità “costruita”, ovvero il carattere strutturale su cui è possibile agire.

Le tracce degli esperimenti post-teatrali, i pensieri formulati ed enunciati da Grotowski segnalano, secondo noi, la condensazione in un’immagine – non ben definita - delle trasformazioni di quel tempo. Immagine che si trasfigura a seconda dello spazio, della cultura locale e che non lascia sfuggire quei movimenti più ampi che riguardano, lato senso, l’essere umano. Tali processi a ben vedere sono sottofondo di altre varie esperienze del Novecento, ma forse il punto che ha toccato Grotowski – anche continuativamente cambiando terminologia – non sembra essere stato toccato da tante altre persone. E forse qui, possiamo allora ricomporre il titolo di questo capito: in cerca del Sé rimanda ai confini culturali, ai confini del linguaggio ma, soprattutto, ai confini dell’esistenza; esistenza mediaticamente (e *immageticamente*) definita poiché risultante da diverse interazioni e conflitti.

In termini più ampi, una delle “zone conflittuali” del secondo Novecento può essere verificata e demarcata sulla scia del funzionalismo che genera, sostanzialmente, due “rivoluzioni”. Un’iscritta nelle micro - teorizzazioni che accentuano il carattere contingente dell’ordine sociale, le strutture sociali ed i processi di lunga durata. L’altra, invece, in cui si sviluppano macroteorizzazioni che sottolineano la centralità delle azioni e negoziazioni individuali, il ruolo delle strutture coercitive nella determinazioni del comportamento individuale e collettivo e la rielaborazione dei significati, principalmente nella sfera culturale. Questi

due movimenti contraddittori presto si rivelarono e segnarono una crisi dei paradigmi, crisi che richiedeva la conciliazione fra micro e macro, cioè fra azione e struttura.

Non possiamo tuttavia presentare un risultato positivo in questo senso. Più che conciliazione possiamo pensare ad una sospensione. Senza limitarsi ad una funzionalità delle fasi rituali e dei drammi sociali¹¹⁹, possiamo pensare questa grande narrazione epocale attraverso la condizione di sospensione e “liminalità”. Assumendo questa condizione ci sembra sia possibile, infatti, interpretare alcune matrici pratiche, tale come quella grotowskiana, come ‘tentativi di risoluzione’ di una certa crisi generale. Tuttavia, sosteniamo che se essi assomigliano a tentativi di risoluzione, non possono essere intesi sullo stesso piano delle “risoluzioni rituali”, o almeno non completamente. Se tale ragionamento è possibile allora, la posizione del Teatro Laboratorio prevede, nella “pratica di risoluzione”, l’inclusione degli stessi processi che hanno originato il problema.

Riccollegandoci al nucleo trainante di questo ragionamento, e cioè alla nozione di postmodernità, ci siamo focalizzati sull’elemento “globalizzazione”, identificato da Featherstone e largamente utilizzato da altri teorici, visibile anche negli intrecci teatrali appena menzionati. Di fondamentale importanza è la comprensione della rete e dell’effetto di globalizzazione le cui conseguenze dirette sono la diffusione

¹¹⁹ Riguardo le teorie del dramma sociale, indichiamo le seguenti bibliografie: Victor Turner, *Schism and Continuity in a African Society. A study of Ndembu village life*, Manchester: Manchester University Press, 1957; La foresta dei simboli. Aspetti del rituale Ndembu, Brescia: Morcelliana, 1976; Il Processo Rituale. Struttura e Antistruttura. Brescia: Morcelliana, 1972 e un’attenzione speciale è rivolta alla pubblicazione del libro Dal Rito al Teatro. Bologna: Il Mulino, 1986; originale: *From Ritual to Theatre. The human seriousness of play*, 1982. Inoltre si guardi Arnold Van Gennep. I Riti di Passaggio, Torino: Boringhieri, 1981; originale: *Les Rites de Passage*, Paris: Émile Nourr, 1909.

dell'informazione e la velocità (e dinamicità) di questi processi, degli scambi e della circolazione della conoscenza.

Analogamente le conseguenze subite per conto di queste trasformazioni sono problematizzate e talvolta tematizzate; ricordiamo qui la problematica arguita da Barth riguardo le conseguenze riflessive nello studio dell'“altro” in campo antropologico e sociologico e la costruzione di narrative autoritarie o di presumibile costrizione dell'orientamento interpretativo. Citiamo la corrente analitica delle rappresentazioni nella vita quotidiana in Erving Goffman e la “società dello spettacolo” di Guy Debord. La vertente interpretativa della cultura di Clifford Geertz e l'intermezzo fra teatro e rito di Victor Turner e Richard Schechner. E infine, includiamo, con le dovute differenze, l'uomo di azione, l'essere totale, il campo delle *performing arts* come spazio-tempo possibile dell'“incontro” proposto da Grotowski.

Percezione centrale, dunque, veicolata nelle teorizzazioni postmoderne e sulla quale più o meno sono d'accordo i diversi teorici (di diverse linee di pensiero, scuole) è quella delle trasformazioni, dei cambiamenti avvenuti nella cultura (ed in società) e che influirono – direttamente o indirettamente - sugli individui. La manifestazione forse più chiara della condizione postmoderna sarebbe la “messa in dubbio” di quelle che erano le “certezze”, ossia, i pilastri, le fondamenta della società stessa che ha avuto ripercussioni nell'ordine individuale. Non si tratta infine, di considerare la sola dimensione culturale della società; oltre la crisi dei paradigmi, la somma dei fattori e dei principi conseguenti dalle trasformazioni possono illuminarci nell'interpretazione degli effetti sia sull'individuo che sulla società, sia sull'attore che sui fenomeni correlati alle arti performative.

Non possiamo, allora, accettare acriticamente che tutto sia considerato culturale, a pena di fare un discorso piatto o rischiare di cadere nell'arbitrarietà. Anche se le tesi passate in revisione si legano in gran parte al sistema produttivo capitalista, le riteniamo di estrema importanza. E ciò non solo perché ci permettono di stabilire alcune basi del pensiero e delle pratiche prodotte in consonanza con l'epoca vissuta, "esperienziata", ma anche perché nel considerare tali trasformazioni, possiamo situare le ricerche di Grotowski e del Teatro Laboratorio all'interno di questo processo, purché lo si intenda in relativa emancipazione, ovvero guidato da un obiettivo di natura più ampia rispetto alle forme rappresentative culturali.

In tale contesto inseriamo la necessità di comprendere gli effetti congiunti della postmodernità, di quell'insieme di segni di un'epoca di sostanziale importanza per pensare le pratiche che si sono sviluppate, o meglio, che vi hanno in qualche modo reagito. Il principio di azione e reazione, alla fine, è il motore che porta alla diramazione, agli avanzi, agli sdoppiamenti, all'inversione e, talvolta, alla re-inversione. Al centro sembra aver preso posto l'individuo.

La centralità dell'individuo, secondo noi, implica una separazione o, meglio, un'indipendenza, riverberata in termini di assunzione di ruoli, identificazione e differenziazione che rimandano alla libertà di scelta e promulgazione di valori e, parallelamente, dimostrano un certo regime totalitario e logocentrico che assorbe in sé [individuo] una radicale forma di affermazione: l'uomo smarrito reperisce di sé soltanto i pezzi, sparsi, collaudati e, molto spesso, messi all'asta. L'individuo è al centro delle attenzioni e, nonostante ciò, al margine di se stesso.

L'ipotesi, secondo noi, è che la condizione postmoderna ha ampliato una sorta di lacerazione percettiva che si è incarnata negli individui. Una voragine che si è fatta dimora e che, insediata

temporalmente, varca lo spazio: lo spazio fra ieri e oggi, fra il lato di qua e il lato di là; e infine, fra l'Io e l'Altro. E ci sono poi, in questa "condizione", i "tempi" possibili: nell'incontro, nella presenza, nel teatro, nella festa o nell'Azione.

In un certo tipo di festa (che abbiamo potuto studiare) accade un fenomeno che non può essere generalizzato: alcuni individui che ne prendono parte si permettono di vivere quella spaccatura temporale, si concedono e raggiungono una condizione, un piccolo frammento di tempo, in cui è possibile non stare né di qua né di là¹²⁰. Questo "spazio" potrebbe essere paragonato con la superazione dei ruoli di Performer e di Testimone: l'incontro.

A nostro avviso, la 'crisi' del Teatro Laboratorio o, se vogliamo di Grotowski, a ridosso del loro ultimo spettacolo - *Apocalypsis cum Figuris* -

¹²⁰ Ci riferiamo alle già menzionate Feste di Cappella. Con la ricerca di campo abbiamo visto inoltre che la situazione dello stesso gruppo riferito è particolare, ovvero che date le difficoltà dal contesto migratorio coniugato alla volontà di rimanere appartenente ad una (idea) di origine, il gruppo si presenta, come struttura, di per sé in una situazione *dentro del tempo ma fuori della logica temporale*. 'Fuori della logica' significa rifiutando ogni sorta di escamotage che sia guidata da un sistema di valori orientato dal capitalismo ferreo. Ciò nonostante, non significa che il gruppo non abbia assunto, come del resto è logico, altri sistemi orientativi. Ciò che vale la pena sottolineare è la *differenza* che si presenta fra le ultime tre generazioni: i nonni, e dunque persone di 60 / 70 anni circa, che appartengono a quel mondo definito "Antico" mentre i nipoti appartengono al Nuovo Mondo. Ciò che sta in mezzo è una turbolenza, non si inquadra né nell'uno, né nell'altro. Ma se è vero che "ciò che è più o meno trasmissibile fra le persone, ciò che passa attraverso differenze di *mind structure* è semplicemente l'esperienza", allora abbiamo un livello in più su cui discutere nel senso che, nonostante gli individui delle generazioni più recenti abbiano aderito a certi valori e a una cultura diversa dagli avi, ci sono degli elementi che ritornano in loro, che tanto li condizionano quanto permettono di penetrare in quel limbo comunicazionale ed espressivo al quale - di base - appartengono. Oltre alla conformazione della *mind-structure* sembra ci sia in sottofondo un problema di radice "naturale". Cfr. Grotowski, J. Tecniche originarie.. - dispense. Op. cit.: 99.

sembra segnare questo passaggio¹²¹. Oltre la ‘ricerca’ dell’Incontro fra attore e spettatore, oltre le condizioni di *r*-esistenza spazio-temporale, c’è la consapevolezza e desiderio di un “uomo totale” che rifiuta la logica dell’individuo squarciato.

1.3 Il giorno santo ed altri giorni

Ritornando allora al contesto degli anni Sessanta, si nota che Grotowski ha parlato innumerevoli volte e sin dall’inizio del suo lavoro e delle sue ricerche (sebbene la terminologia non fosse sempre identica) dell’individuo come unità prevalente e del lavoro dell’attore come un’imprescindibile e obbligatoria denudazione, decondizionamento sociale e culturale. Nelle parole dell’autore: “noi riteniamo in effetti che la tecnica scenica e personale dell’attore sia il nucleo dell’arte teatrale” e poco più avanti “[...] formare un attore non vuole dire insegnarli qualcosa; noi cerchiamo di eliminare le resistenze del suo organismo al suddetto processo psichico”¹²². Queste parole sono del ’65; da lì in poi ciò che si verifica nei discorsi di Grotowski è, senz’altro, un tentativo di alludere alla sostanza

¹²¹ Riguardo al processo e crisi nella costruzione di *Apocalypsis cum Figuris* abbiamo la testimonianza di Flaszen che afferma: “Dovrei dire che una crisi così profonda può essere anche creativa. La più importante avvenne mentre stavamo costruendo *Apocalypsis* [...]. Circa un anno dopo ci fu un momento in cui sembrava non si potesse creare nulla. [...] era un ‘vuoto’, sotto al livello zero. Penso che fu quello ad originare *Apocalypsis*”. La nostra idea è che quel vuoto non abbia soltanto originato *Apocalypsis*, ma abbia originato sostanzialmente un desiderio umano, cui termine “solitudine” allude al problema. Cfr. Flaszen, L. *Conversation with Ludwik Flaszen* op. cit.: 323, e in Kumiega, J. *Jerzy Grotowski...* op. cit.: 65.

¹²² Grotowski, J. *Per un teatro Povero* (1965). Roma: Bulzoni Editori, 1970; pp: 21-22. Il corsivo è dell’autore.

delle ricerche intraprese, al perfezionamento delle tecniche dell'attore, mirando ad una completezza dell'essere umano, raggiungibile a partire da un processo di denudamento, la via negativa fino ad arrivare al abbandono del teatro come presentazione.

Lo scopo di questo processo, possiamo dire, è più meno di facile verbalizzazione ma è quasi impossibile renderlo tangibile attraverso le parole: verso l'incontro con l'altro, con l'individualità totale dell'altro e, perciò, di se stesso.

La prospettiva si fa relativamente più evidente, compiendo un piccolo salto: nel testo *Holiday: Il giorno che è santo*, composto da più frammenti che risalgono agli anni tra il '70 ed il '72, possiamo accedere – alla rovescia – ad un'invocazione di lavoro, ciò che si potrebbe delineare come nuova tonalità della “Via Negativa”. La premessa è, in linea generale, equivalente poiché riconosce che l'uomo rinuncia a vivere e si abitua all'annullamento. Afferma Grotowski: “Questo guscio, questa guaina, sotto cui ci fossilizziamo, diventa la nostra esistenza: ci solidifichiamo e diventiamo duri, e cominciamo a odiare coloro nei quali balena ancora una piccola scintilla di vita”. Queste sono secondo Grotowski, le conseguenze della “paura che è legata alla mancanza di senso”.¹²³

L'operazione che inizia a compiersi dopo *Apocalypsis cum Figuris*, e dunque nel Parateatro o Cultura attiva è, in certo senso, diversa dall'impostazione “negativa” che ancorava l'ideologia del Teatro Povero. In linea di massima la via che si stabilisce nel Parateatro, in carattere di denuncia e protesta, tramuta il passaggio dalle tecniche sul corpo a quelle su *un certo corpo*.

¹²³ Grotowski, J. *Holiday e Teatro delle Fonti*... op. cit.: 62.

Detto in altro modo, i materiali che danno testimonianza delle azioni Parateatrali non contengono indicazioni specifiche di esercizi o di un training perché non c'è più il corpo dell'attore. Ciò che rimane è un *certo* tipo di relazione fra corpi e fra individui: comportamenti, atteggiamenti, condizioni di esistenza, presenza e assenza. Ci sono tuttavia indicazioni abbastanza precise su quanto abbia in mente Grotowski su quest'individuo *in* vita. E lì s'instaura una possibilità: "scoprire" significa "trovare" e, allo stesso tempo, "svelare"¹²⁴.

L'insistenza di Grotowski sul "rivelamento" dell'individuo allude alla dicotomia presente in esso – l'uomo diviso - ma anche alla possibilità di scelta che esso ha. Libertà che è assunta alle volte come condanna, alle volte come redenzione. E in questo stesso senso di libertà e di ciò che l'individuo può fare con essa, identifichiamo la scommessa del lavoro di Grotowski e la proposta concernente al Performer – uomo di azione: allora, i segni di rottura, la mancanza di senso o la ricerca di "cosa è essenziale nella vita" echeggiano come concreta possibilità di "lavoro su se stessi", di "decondizionamento". La sensazione di "discontinuità nel tempo" o di "frammentazione del tempo", di un mondo fatto da "simulazioni" o della realtà trasformata in immagine (di consumo) assieme ad aspetti come desiderio di appartenenza e di identificazione, sono impronte di un'epoca¹²⁵

¹²⁴ Grotowski, *J. Holiday e Teatro delle Fonti...* op. cit.: 65

¹²⁵ Grotowski difende che "qualcosa rimane uguale in tutte le epoche". D'altronde, afferma anche che gli esseri umani sono risultanti del proprio tempo. È questa percezione che ci permette di indagare il legame fra il lavoro di Grotowski e l'epoca stessa, ma senza che ciò significhi inseguire i postulati epocali o le "azioni di moda". Sembra che, proprio perché consapevole della condizione umana, Grotowski riesca ad offrire, con il suo lavoro, la possibilità di rintracciare e combattere quei segni che si instaurano nel quotidiano, che ricoprono qualcosa di essenziale nell'atto di vivere. Cfr. Grotowski, *Holiday e Teatro delle Fonti...* op. cit.: 67; Grotowski: *Vent'anni di attività*. A cura di Ugo Voli. In: Sipario – Trimestrale monografico di Teatro; n. 404, 1980; pp: 33-41: 36.

che si solidificano negli individui, ma anche, in modo più generale, avviano e riproducono costrizioni collettive.

Il torpore degli anni '60, come accennavamo anteriormente, ha a che vedere principalmente con il sistema capitalista estremo, con gli effetti della globalizzazione e l'instaurazione di una realtà 'virtuale'. È evidente la logica del "consumo, dunque sono"¹²⁶. In poche parole, sembra che il sottofondo su cui si impostano i discorsi e pratiche possa essere riassunto nella seguente formula: meno significa di più - almeno per quanto riguarda la possibilità di essere anziché avere. E questa è, secondo noi, la parabola accentuata nei progetti parateatrali e posteriormente nelle iniziative del Teatro delle Fonti. E tutto ciò si rivela come sottile amplificazione della stessa via negativa, o meglio, di sovrapposizione di strati – coesistenti ma autonomi – e tale operazione non è più diretta all'attore in scena ma, piuttosto, al Performer in vita.

Abbiamo insistito così a lungo sulla condizione postmoderna perché ci sembra fondamentale per capire la reazione e la condotta del lavoro di Grotowski. A questo punto, ci sembra necessario fare un'ulteriore precisazione. Dovrebbe essere chiaro che lo stato di "malessere" procurato dalle trasformazioni socio-culturali si manifesta in maggiore o minore proporzione negli e attraverso gli oggetti culturali, compresa l'arte. Tuttavia, "come" questo insieme di trasformazioni venga affrontato è diverso. Che i teorici siano in grado di riconoscere le caratteristiche generali della postmodernità o le sue manifestazioni negli individui è molto chiaro e rientra nelle loro competenze. Grotowski non si accontenta, ma va oltre:

noi abbiamo cercato nel corso della nostra attività, in maniera più o meno inconscia, ma fundamentalmente

¹²⁶ Bauman, Z. *Consumo, dunque sono* (2007). Roma - Bari: Laterza & Figli Spa, 2008.

coerente, il modo di non essere nel “trend”, nelle tendenze culturali in voga. In una certa maniera abbiamo cercato di andare come in una omeostasi, verso la complementarità. Io trovo che in fondo la cultura come totalità è complementare rispetto la vita abituale o materiale delle società¹²⁷.

Troviamo in questo passaggio una strategia fondamentale con cui Grotowski sostiene il proprio lavoro, vera e propria arma antropologica che gli dà la possibilità di individuare il problema e agire su di esso. Per capire più appropriatamente l’affermazione precedente e la strada della Cultura Attiva, abbiamo bisogno di un concetto fondamentale, quello di cultura nel pensiero di Grotowski. Parlando dell’Istituto Bohr e di un confronto con il Teatro Laboratorio, Grotowski formula un’interessante analogia:

[...] la parola ricerca, che ha il suo senso nelle scienze, lo perde completamente nella cultura. Per questa ragione, quando parliamo delle attività del nostro istituto, non parliamo di Istituto di *ricerche* sulla cultura o della cultura (in Polonia abbiamo due parole diverse per indicare la cultura: per ciò che riguarda la cultura d’élite si dice *kulturalny*, mentre per la cultura in senso etnologico si dice *kulturowy*: a noi interessa la seconda accezione). Noi parliamo piuttosto di azione culturale. Dato che oggi tutti parlano di ricerca, il problema è quello che ha posto giustamente Picasso: il problema non è cercare, ma trovare. Oggi io uso spesso come terminologia l’idea di *praticare la cultura*.¹²⁸

Questa concezione di cultura assieme alla posizione intrapresa di fronte alle possibilità in essa contenute sembrano essere un filo che conduce il lavoro di Grotowski. Nella citazione precedente leggiamo: “abbiamo

¹²⁷ Grotowski, J. Grotowski: Vent’anni di attività... op. cit.: 34

¹²⁸ Grotowski, J. Grotowski: Vent’anni di attività... op. cit.: 34

cercato di andare come in una omeostasi”. Omeostasi¹²⁹ sta per un processo di autoregolazione e, cioè, di mantenimento di caratteristiche vitali a prescindere dalle variazioni esterne. Autoregolazione è, inoltre, una capacità di agire mantenendo autonomia rispetto alle regole, per cui possiamo presupporre che “la cultura come totalità” è uno spazio di azione, in cui l’intero organismo di un essere vivente si colloca in posizione di “equilibrio indipendente” rispetto alla “vita abituale o materiale della società”. Con tale riferimento si può allora avere una comprensione più ampia dell’idea di “praticare la cultura” e contemporaneamente di quale processo si fosse innescato nelle azioni o progetti Parateatrali. Da questo punto di vista ci sembra chiaro il riferimento all’idea di “equilibrio” sottinteso e che, da un lato, le azioni del Teatro Laboratorio si collocarono “complementarmente” rispetto alle “tendenze”. Dall’altro lato, con le azioni Parateatrali l’attenzione si rivolge ai “processi umani” e al “lavoro interumano”, l’abbandono delle maschere, il de-addestramento, la solitudine, sono anche azioni verso la totalità.

Cercando di chiudere questo ragionamento, riportiamo in seguito un brano in cui, secondo noi, è evidente la posizione di Grotowski come ricercatore e provocatore, come attore e spettatore (di una data realtà, soprattutto). All’interno di questa postura ci interessa sottolineare quanto sia

¹²⁹ Omeostasi è un termine ricorrente nel vocabolario medico, introdotto dal fisiologo W. Cannon nel 1929: indica sostanzialmente un processo dell’organismo o il comportamento di dati sistemi, “rappresenta la capacità dell’organismo nel suo insieme o di sue sub-componenti di conservare costanti, o meglio variabili entro determinati limiti, dei parametri biochimici o delle funzioni in modo che tali parametri e tali funzioni concorrano al buon funzionamento dell’organismo nel suo insieme un equilibrio indipendente dalle variazioni esterne”. Bellavite, P.; Andrichetto, G.; Zatti, M. *Omeostasi, Complessità e Caos: Un’introduzione*. Università di Verona (versione ridotta). Il materiale ampliato è stato pubblicato da: Franco Angeli Edizioni, Milano, 1995.

importante la lettura del lavoro di Grotowski in termini antropologici-culturali:

[...] Il principio è sempre quello della coiunctio oppositorum. Il nostro addomesticamento ha evidentemente la funzione di permettere la possibilità di esistenza della civiltà in cui viviamo. La civiltà ha forti svantaggi, ma noi le siamo abituati, e fino al momento in cui gli svantaggi non si scoprono completamente, è la nostra civiltà. Non si può proporre di uscire dalla civiltà e tornare allo stato di natura che c'era prima, non è reale. Ma è possibile cercare un equilibrio, un secondo polo. Se siamo in uno stato di addomesticamento, di civiltà, bisogna cercare anche lo stato in cui cade il processo di assuefazione in cui siamo, di denaturalizzazione. In fondo è il problema della non recitazione. La cosa è analoga a quel che chiamiamo de-training, de-allenamento. Ma per poter fare il de-training, noi abbiamo fatto un bel po' di training, ci siamo allenati molto. Si può rinunciare a qualcosa solo quando la si possiede.¹³⁰

L'evidenza è banalmente sconcertante da un certo punto di vista: intraprendere un nuovo percorso, intendere che la via stessa non è separata dal proprio contesto – sociale, culturale, naturale (ecologico) - richiede la complessiva consapevolezza dell'individuo, per poter agire sulla complessiva 'realtà'. La denaturalizzazione è insieme meta e fine, è possibilità ed è, in sé, risultato. In quel momento la cultura ha la possibilità di essere "praticata".

¹³⁰ Grotowski, J. *Grotowski: Vent'anni di attività...* op. cit.: 36. Questo brano, inoltre, serve da supporto fondamentale all'idea di decostruzione come possibilità di lavoro al Performer: per poter agire su qualcosa è necessario conoscerla. Questo sarebbe il precetto base della vigilanza per cui niente può essere eliminato senza prima essere conosciuto e, più specificatamente riguardo all'attore o al Performer, deve essere in grado di riconoscere ma anche di dominare quelle costruzioni che, fondamentalmente, lo condizionano.

2 Sulle frontiere della cultura

[...] È che il teatro e la cultura hanno lo stesso spirito di produzione: fuoco del pensiero sdoppiandosi nello spazio, incrociando e calcinando questo spazio, senza tuttavia, abbandonare il punto centrale, che è il punto morto dello spazio, il vuoto. [...]

La cultura è così l'esercizio di una permanente provocazione di questo vuoto, attraverso la morte delle forme [...].

Arantes, U. C. *Artaud, Teatro e Cultura*.
SP: Ed. Unicamp, 1981: 147

Il movimento che si intende stabilire è quello dello straniamento, gergo corrente fra le metodologie antropologiche che trattano della ricerca *in campo*, ma presente anche nel pensiero filosofico postmoderno e persino adoperato come obbiettivo concreto nel teatro di Bertold Brecht. In ognuna di queste discipline/pratiche, il termine acquista una connotazione specifica, determinata dalle necessità concernenti al proprio mestiere. In consonanza con la nostra proposta, partiamo proprio dai presupposti antropologici rispetto all'etnografia e al metodo dell'osservazione partecipante¹³¹.

¹³¹ L'etnografia è un metodo di lavoro dell'antropologia così come l'osservazione partecipante. Tuttavia, quest'ultima è concepita sia come metodo di ricerca che come atteggiamento, ovvero in quanto metodo prevede l'uso di diverse tecniche fra le quali interviste o conversazione partecipate, questionari aperti, ecc. Nel secondo caso, si tratta della postura o condotta del proprio ricercatore e dunque dell'impostazione nell'addentrare in "campo", nella teorizzazione dei dati raccolti a partire dalla considerazione del discorso dei "nativi" cioè, prevede come azione principale dare voce ai soggetti in causa ed agli elementi esplicitati a partire dal loro proprio discorso. È importante sottolineare che l'etnografia, così come l'osservazione partecipante, ampliano la loro dimensione teorizzante considerando il "campo" come materiale indispensabile affinché il discorso "dell'altro" abbia senso,

Lo straniamento come postura metodologica in campo antropologico richiede da parte del ricercatore, dunque, l'adozione di misure di allontanamento percettivo dal campo in cui svolge la sua ricerca, così come richiede, in un movimento apparentemente dialettico, la sua inserzione in campo "come se fosse un altro". Tale postura, in linee generali, si è imposta a partire dal momento che gli "oggetti di studio" delle scienze etnoantropologiche non si limitavano più a società arcaiche o a "popoli esotici", e rifiutava l'approccio teorizzante fondato su dati raccolti da viaggiatori e poi trasmessi allo studioso che, a sua volta, e nella sua sala chiusa, rifletteva sul racconto¹³².

Lo sviluppo dell'antropologia come disciplina si è regolato nell'intuito di studiare comparativamente "gli stili di vita degli esseri umani - "esperimenti viventi" – cercando di giungere ad "una miglior conoscenza del potenziale umano, oltre che delle condizioni essenziali e delle forme di vita dell'uomo"¹³³. Ma non solo, lo studio dell'uomo in situazione di cultura ha avviato quella prospettiva che Barth critica, e cioè la polarizzazione tra "noi" e "loro", il cui esercizio di riflessività ha condotto ad una postura egocentrica, ovvero nell'adozione della "nostra" cultura come "misura auto-evidente" rispetto alle altre. Accettando che il "nostro" mondo e la "nostra" cultura siano soltanto un vago e consueto riferimento all'Occidente,

che il loro mondo sia significato attraverso le loro parole. È in questa considerazione che risiede il fondamento della postura etnografica: non studiare lo straneo come l'"altro" ma fare dell'altro uno straneo. A tutti gli effetti, considerando le molteplici discussioni riguardo l'argomento, è necessario esplicitare che questa impostazione prende corpo e forza a partire dall'interazionismo simbolico. Cfr. Geertz, C. *Interpretazione di Culture*. Bologna: Il Mulino, 1987.

¹³² La paternità di questa postura e metodo è riconosciuta a Bronislaw Malinowski nella celebre opera: *Argonauti del Pacifico occidentale: Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva* (1922). Torino: Bollati Boringhieri, 2004.

¹³³ Barth, F. *Una Prospettiva Personale...*; op. cit.: 425

rifiutiamo la fallace dicotomia fra “noi” e gli “altri”, il cui sdoppiamento interno si consolida in “osservatore vs osservato”.

L’antropologo Piergiorgio Giacché insiste e difende la stretta relazione fra questi due punti referenziali, ambedue compresi nell’ambito della tecnica dell’osservazione partecipante la cui prospettiva non enfatizza la loro separazione ma, contrariamente, mette osservatore e osservato in condizione di “incontro”. Tale prospettiva, secondo Giacché,

non azzera certo la distinzione fra osservatore e osservato, ma la colloca all’interno di uno stesso atto e campo: l’incontro resta così chiave del metodo ma anche cuore dell’oggetto della ricerca antropologica, tanto più quando ci si accorge di come in quell’incontro finisca per capovolgersi l’abituale gerarchia “scientifica” fra i due partner o ruoli.¹³⁴

La prospettiva dei ruoli, cui si riferisce Giacché, assimila l’osservatore come *agente* e promotore dell’incontro, mentre l’osservato è *l’attore*. Rovesciando l’ottica dell’osservazione partecipante, Giacché ricava un secondo livello del metodo – quello della *partecipazione osservata* che, secondo l’autore, contempla più adeguatamente quella rivoluzione derivante dalle “società complesse”¹³⁵ ovvero, la realizzazione della ricerca –

¹³⁴ Giacché, P. *L’Altra Visione dell’Altro*. Una equazione tra antropologia e teatro; Napoli: L’ancora del Mediterraneo s.r.l., 2004: 35. Corsivo dell’autore.

¹³⁵ Riferimento a Remotti, Francesco. *Noi, primitivi. Lo specchio dell’antropologia*. Nuova ed. accresciuta. - Torino: Bollati Boringhieri, 2009. Con qualche speciale attenzione Piergiorgio Giacché evidenzia l’insufficienza dell’espressione “antropologia delle società complesse” e condivide invece la proposizione di una “antropologia del Noi” elaborata da Remotti, con l’aggiunta della maiuscola dal proprio Giacché. Sostanzialmente l’antropologia del Noi racchiude in sé l’insieme di discorsi, pratiche, metodi e teorie originati all’interno della società di appartenenza del ricercatore, un’indagine “su se stessa”. Questo nodo epistemologico è in fondo lo stesso a partire dal quale Fredrik Barth fonda la sua critica quando della constatazione dell’irriducibile potere immanente alla propria ricerca e al ricercatore. Ecco poi perché sono apparsi innumerevoli scritti di carattere meta-scientifico problematizzando e relativizzando il metodo antropologico. A quanto pare,

dell'insieme di saperi e significanti – all'interno della propria società e cultura.

Il fatto che Giacchè utilizzi il termine “incontro” ci apre un campo di possibilità infinite. A ben vedere, quell'incontro presuppone l'interazione fra le parti e lo sdoppiamento – secondo noi continuo – della messa a confronto o dell'elaborazione della equazione fra teatro e antropologia.

Ma non solo, l'incontro fra osservante e osservato, fra spettatore e attore, fra Performer e testimone, fra guida e partecipante, si alimenta della e nell'alterità. Alterità che è l'“altro di sé”; quello che rimane “nascosto” e che, nello stesso tempo, è elemento determinante dell'incontro-confronto. “Nascosto tale come le tecniche dell'attore: hanno un luogo e un ruolo ben preciso all'interno della disciplina professionista implicata nell'allenamento e però, non possono e non devono ‘apparire’. Nascosto come le radici più profonde dell'albero, che lo mantengono nella verticalità, in piedi, lo alimentano, lo localizzano spazio-temporalmente e, nonostante le loro “funzioni”, velano quel segreto vitale.

Questa visione è in fondo anche la sostanza dei dibattiti sull'identità: se c'è un merito indiscusso nell'ambito metodologico delle ricerche di Giacchè (fra altri) è quello del comportarsi come antropologo-spettatore o spettatore-antropologo, consapevole delle proprie limitazioni e

Piergiorgio Giacché non solo ne è consapevole ma trae profitto della situazione avanzando, attraverso l'equazione tra antropologia e teatro, in quei confini dei saperi, le loro sovrapposizioni, somiglianze e differenze. Non soltanto afferma, da questo punto di vista, la validità dell'approccio instaurato dall'antropologia verso il teatro ma avverte quel fondamentale spazio che va dal teatro all'antropologia – dalla cultura teatrale all'antropologia culturale – verso una “antropologia del teatro e dello spettacolo”. Cfr. a questo proposito Giacchè, *L'altra visione dell'altro...*, op. cit. e, dello stesso autore, *Lo Spettatore Partecipante. Contributi per una antropologia del teatro*; Milano: Guerini e associati, 1991. Riguardo la proposta dell'antropologia del teatro e dello spettacolo è cruciale il saggio di W. O. Beeman, *The Anthropology of Theatre and Spectacle*, *Annual Review Anthropology*, 22, 1993, pp.: 369-393.

affamato di ‘esperienza’ sul campo e dentro il teatro, se non al confine delle pratiche performative. Ed è giustamente dalla condizione esperienziale di spettatore che riesce a rovesciare l’ottica dell’osservazione partecipante, ma anche aprire spazio ad uno sguardo teatrale-antropologico.

A noi sembra una conquista del teatro anche se i risultati - provvisori - ancora pendono, ovviamente, dalla parte della bilancia dell’antropologia¹³⁶. Allude Giacché, argomentando sulla combinazione spettatore-antropologo come obiettivo della ricerca, che lo spettatore è il terreno ideale per la “coniugazione tra teatro e scienze sociali” e “oggetto principale di indagine per una antropologia del teatro.”¹³⁷

Per comprendere questa cooperazione in termini di “equazione”, dobbiamo confrontarci con la polisemia della nozione di cultura o, forse sarebbe meglio dire, l’evidenza dell’esistenza di diverse culture. A tale fine partiamo dal contesto generale in cui la nozione di cultura “nasce” e andiamo verso quelle discussioni più recenti che vogliono indicare i punti nodali della circonferenza, in accordo con i processi di trasformazione che abbiamo passato in revisione nella sezione precedente. Ci preme sottolineare che la nostra esposizione del concetto prenderà in esame alcune tappe fondamentali della “costruzione” dell’attuale idea di cultura e del relativo ambito storico, senza nessuna pretesa di essere esaustiva.

¹³⁶ La nostra è una strada parallela che però non sembra postulare l’incontro soltanto all’infinito: da un problema interno alle *performing arts* e, precisamente legata al performer, al suo lavoro, al suo training e all’efficacia performativa (espressione che potrebbe sembrare fredda, ma solo apparentemente), abbiamo fatto uso di un punto di vista antropologico e un oggetto antropologico (per certi versi equiparabile al fenomeno del teatro, la festa). È stato proprio in questa sede, dell’antropologia culturale, e attraverso l’elemento identitario che, relativizzando i risultati, ci siamo resi consapevoli di aver in mano materiali preziosi per lo stabilimento di un dialogo con l’antropologia e forse verso l’antropologia dello spettacolo e del teatro. Nel ritorno alla sede performativa lo straniamento non è solo condizione necessaria è anche ambivalenza provocatoria.

¹³⁷ Giacché, P. *L’altra visione dell’altro...*; op. cit.: 11.

Secondo Roque Laraia¹³⁸ il concetto di cultura viene discusso sin dal nascere dell'Illuminismo e raggiunge l'apice in epoca moderna. L'autore fa notare che, alla fine del secolo XVIII e l'inizio del XIX il termine "Kultur" di provenienza germanica era utilizzato per definire gli aspetti spirituali di una comunità. Accanto ad esso il termine francese "Civilization" indicava invece gli aspetti e realizzazioni materiali di un dato popolo. I termini Kultur e Civilization sono stati condensati da Edward Taylor, nel 1871, nel termine inglese "Culture" che, antropologicamente, si rifaceva al "complesso che include conoscenze, credenze, arte, morale, abitudini, leggi, costumi o qualsiasi altra capacità acquisita dall'uomo come membro di una società"¹³⁹.

È importante sottolineare che Taylor formulava il suo concetto di cultura negli anni in cui l'idea "evoluzionista lineare" di Darwin esercitava forte influenza nei paesi europei. Taylor, infatti, evidenzia i processi di acquisizione di comportamenti per determinare l'ambito culturale, ovvero i comportamenti imparati, compiendo un primo passo verso la separazione dall'ambito biologico. In questo senso, è chiaro che l'impostazione di Taylor più che stabilire le differenze, la diversità, indaga le somiglianze, le uguaglianze nella natura umana, le quali secondo l'autore, possono essere studiate con precisione nella comparazione delle "razze".

Nel 1917, Alfred Kroeber consolida la separazione fra dimensione culturale e biologica, facendo sì che la prima acquisisse maggior valore rispetto alla seconda. Nel suo saggio "The superorganic" instaura una linea di pensiero che contrappone l'organico (nel senso naturale, biologico) al

¹³⁸ Laraia, Roque de Barros. *Cultura, um conceito antropológico* (1986). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

¹³⁹ Taylor, Edward B. *Primitive Culture. Researches, development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*. Vol. 1. London: John Murray, Albemarle Street, 1871:1.

culturale. Questa prospettiva è stata istituita a partire dall'inclusione di un terzo elemento: la componente mentale (nel senso psicologico). D'allora Kroeber indica il ruolo dell'individuo in detrazione ad una certa struttura; prospettiva che posteriormente venne sviluppata nell'ambito specifico dell'antropologia, dalla quale risultano i "fattori strutturali" nel plasmare il comportamento umano¹⁴⁰. L'uomo, in questi termini, passa ad essere considerato un individuo che sta oltre le limitazioni organiche e i suoi comportamenti non sono soltanto biologicamente determinati.

Negli anni 20 si consolida il rifiuto al determinismo¹⁴¹ e, con lo stesso Kroeber oltre all'antropologo Franz Boas¹⁴², inizia un processo che tende a dimostrare i limiti dell'influenza dei fattori culturali in termini geografici. Questa prospettiva è molto importante perché accenna alla rottura e al superamento dei confini geografici, impostandosi contro l'evoluzionismo e passando invece, a dare importanza alle componenti storiche.

In questa sintesi si pone il problema di base che sembra essere stato, in qualche misura, supporto delle teorie sulla cultura, ovvero l'ambivalenza tra ciò che è innato nell'uomo e ciò che è acquisito dall'uomo.

La coesistenza di questi due 'impulsi' è anche la premessa con la quale abbiamo a che fare nella lettura antropologico-culturale del lavoro di Grotowski. Tuttavia, è bene chiarire che il richiamo si qualifica piuttosto in

¹⁴⁰ Cfr. Kroeber, Alfred Louis: *The Superorganic*, 1917; in *American Anthropologist* n. 19 (2), pp: 163-213 e, dello stesso autore, *Configurations of Culture Growth*, 1944. Berkeley: University of California Press e London: Cambridge University Press 1963

¹⁴¹ A quanto pare il rifiuto si instaura sia del determinismo biologico che geografico, per cui vengono messe in discussione quelle teorie che inferiscono capacità specifiche *innate* alle *razze* o ad altri gruppi umani di appartenenza e identificazione.

¹⁴² Boas, Franz. *L'uomo primitivo* (1938). Roma: Laterza, 1995

via interpretativa, poiché da un lato non intende essere una teoria ma bensì un'interpretazione e, come tale, indica la possibilità di “leggere” quelle esperienze ideate da Grotowski. Dall'altro versante, degli impulsi non pretende di escludere il primato relativista ovvero, non nega affatto l'esistenza o coesistenza delle basi biologiche, naturali e insomma, quelle “fonti” presenti in qualche misura e sotto una certa forma nelle diverse civiltà.

È importante, inoltre, segnalare due concezioni che si affermano a metà Novecento e cioè quella di Levi-Strauss, di impostazione strutturalista, che rifiuta l'approccio evoluzionista e indica l'accostamento fra cultura e convenzione. Secondo l'autore, “la proibizione dell'incesto è il processo attraverso il quale la natura supera se stessa: accende la scintilla sotto la cui azione si forma una struttura di tipo nuovo [...]”¹⁴³ Questa definizione in verità indica, nel pensiero dell'autore, il passaggio tra cultura e natura.

Un altro punto cruciale è segnalato da Leslie White¹⁴⁴, di impostazione neoevoluzionista, il quale afferma che il passaggio dallo stato animale a quello umano è avvenuto quando l'uomo è stato in grado di generare dei simboli. L'autore asserisce, dunque, che l'uso dei simboli origina il comportamento umano. Tale visione implica l'accettare che la cultura sia un comportamento simbolico e che lo stesso simbolo sia creato da una reazione con il contesto che lo circonda. A differenza di White, Levi-Strauss darà importanza alla dimensione simbolica ma sempre come sistema strutturale, per cui la cultura come un sistema simbolico è una creazione cumulativa della mente umana¹⁴⁵.

¹⁴³ Levi-Strauss, Claude. *Le Strutture Elementari della Parentela* (1947). Milano: Feltrinelli Editore, 2003.

¹⁴⁴ White, Leslie A. *The Evolution of Culture: the development of civilization to the Fall of Rome* (1959). California: Left Coast Press, 2007.

¹⁴⁵ Levi-Strauss, Claude. *Il Pensiero Selvaggio* (1962). Milano: Il Saggiatore, 2010.

Concludendo queste nostre considerazioni, riassumiamo con Roger Keesing¹⁴⁶ i tentativi moderni di concettualizzare della cultura, divisi in approccio adattativo e idealista. Il primo si suddivide in: 1- le culture come sistemi (modelli di comportamento socialmente trasmessi) che servono all'adattamento delle comunità umane ai basamenti biologici; 2- il cambiamento culturale è primariamente un processo di adattamento equivalente alla selezione naturale; 3- la tecnologia, l'economia di sussistenza e gli elementi di organizzazione sociale direttamente legati alla produzione costituiscono il dominio più adattativo della cultura e 4- le componenti ideologiche dei sistemi culturali possono avere conseguenze adattative nel controllo della popolazione, della sussistenza, della manutenzione dell'ecosistema.

Il secondo approccio invece si riferisce alle teorie "idealiste" di cultura e si suddivide in: 1 - la cultura come sistema cognitivo che mira all'analisi dei modelli costruiti dagli stessi membri di una società; 2 - la cultura intesa come sistemi strutturali, il cui esponente è Levi-Strauss e la cui ricerca avanza su i principi mentali che generano elaborazioni culturali e, 3- la cultura come sistemi simbolici. Su quest'ultima ci soffermiamo indirizzandoci alle idee espresse da Clifford Geertz.

L'immagine fondamentale espressa tramite le opere di Geertz, sposta leggermente l'asse verso la comprensione di 'uomo' attraverso la definizione di cultura. Tale postura avviene con il rigetto della forma ideale di 'uomo' espressa dall'illuminismo e, al contempo, imputando maggior importanza a quell'insieme di meccanismi di controllo e regole che servono a guidare, convenzionare, governare le azioni. La postura di Geertz affonda

¹⁴⁶ Keesing, Roger M. *Theories of Culture*. Annual Review Of Anthropology. Volume: 3, 1974; pp: 73-97. Cfr. inoltre: Laraia, R. *Cultura, um conceito antropológico...* op. cit.: 59-60.

le proprie radici nella teoria weberiana sull'azione, sull'importanza dell'individuo razionale e dentro la logica di poteri equiparati fra individuo – società, che si contrappone ovviamente alla totalità durkheimiana.

Questa è la linea di antropologia che si intitola 'interpretativa' e, si faccia caso, prende forza proprio a cavallo fra gli anni '60 e '70 e quindi assieme alla ridiscussione del concetto di identità, della messa in questione della propria antropologia e in quel cerchio più ampio di imbatti e dibattiti sullo "stato" e lo statuto dell'epoca. Proprio sulla scia della possibilità interpretativa sembra si sia fondato l'approccio metodologico che s'instaura all'interno dell'antropologia, e cioè quella della ricerca di campo e del rapporto fra ricercatore e "oggetto" di studio. In questo senso, non solo si opera in termini di rifiuto della "concretezza" e dell'"astrazione" dei modelli fino a quel momento in voga ma inoltre si avvia con l'impostazione interpretativa un tentativo ermeneutico di apprendere la cultura. Tale movimento riconduce ad una spirale che intenta la riflessione sul significato del proprio comprendere e dell'interpretare un "qualcosa" che, di per sé – dentro il contesto in cui è espresso – è già un'espressione interpretata, investita di significati. Il compito del ricercatore, si ridefinisce in termini di interpretare l'interpretazione, penetrare nei significati dati, avendo tuttavia coscienza che la sua sarà una fra tante le interpretazioni possibili.

Nella visione di Geertz¹⁴⁷ dunque, la cultura è un "testo", non un testo-morto, bensì un testo drammaturgico che è in permanente costruzione e, in modo complementare, in continua messa in scena. La cultura, secondo l'autore, è una "ragnatela di significati" costruita dagli uomini e ad essa egli stesso sta appeso. La spiegazione interpretativa, come afferma Geertz, si

¹⁴⁷ Geertz, Clifford. *A interpretação das culturas* (1973). Rio de Janeiro: Guanabarra Koogan, 1997:37. Originale: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books, 1973. Traduzione italiana: *Interpretazione di Culture*. Bologna: Il Mulino, 1988.

concentra nel significato che le istituzioni, azioni, immagini, elocuzioni, eventi, costumi (credenze, “tradizioni”, ecc.) hanno per i suoi ‘proprietari’. È sottinteso l’approccio semiotico a questo metodo, ma meno visibile forse è la giustapposizione fra la dimensione del significato/significante e della localizzazione di essa in termini sia dell’allocazione simbolica che occupa all’interno dei discorsi e della strutturazione di un gruppo, sia di localizzazione geografica, che permetterebbe l’attribuzione di un valore “locale”, e, cioè, lo studio della cultura come studio dei codici simbolici condivisi tra i componenti della cultura stessa.

In questo quadro generale si identifica che la nozione di cultura è stata nettamente separata dalla dimensione della natura nonché della base biologica. E a partire da queste linee di sviluppo possiamo arrivare alla equazione molteplice compresa nel termine cultura. Si evidenzia inoltre che, dentro di uno stesso gruppo o di una nazione, la comprensione degli elementi culturali non necessariamente si imposta attraverso confine geografici, ma piuttosto si avvicina molto di più ad un inquadramento di appartenenza o d’identità, come strategia in movimento.

In questo senso ci può illuminare la provocazione di Geertz, che tratta il “passaggio” della comprensione su ciò che è cultura nel contesto del post- guerra¹⁴⁸. Tocchiamo dunque un punto di incrocio e di ambivalenza, quest’ultima presentata, oltre alla condivisione della categoria utilizzata

¹⁴⁸ La seconda Guerra è considerata allora lo spartiacque della classificazione delle società, e cioè a partire dalla seconda guerra si considera che le “società isolate” o così supposte siano “scomparse”, per cui gli studiosi (etnologi riferiti da Geertz) iniziano a concentrarsi su paesi “più vasti”, “più variegati”, “più ricalcitranti”, per usare le stesse categorie attribuite dall’autore. In questo senso, sembra che l’apriorismo faccia fede a quell’impostazione che vorrebbe distinguere modelli societari e ricercare in loro la spiegazione a se stessi, come critica Fredrik Barth. Non ci sembra poi che il cerchio si sia rotto all’interno degli studi di linea antropologica, anzi, sembra proprio che si sia instaurata la manutenzione dello stesso assioma, amplificato però ad un presunto secondo livello.

quale la frammentazione, nelle equivalenti idee espresse all'interno della nozione di postmodernità:

a fronte della frammentazione del nostro mondo, la concezione tesa a individuare nella cultura – in una data cultura, in questa cultura – un consenso circa idee di fondo, sentimenti e valori comuni non regge più. Sono invece i rifiuti e le fratture che oggi delineano il paesaggio delle identità collettive. Quale che sia la cosa che definisce un'identità nel capitalismo senza frontiere o nel villaggio globale, non è certo l'armonia profonda su questioni di fondo. È piuttosto qualcosa che assomiglia al ritorno di differenze familiari, all'ostinarsi in scontri che, qualsiasi cosa succeda, l'ordine delle differenze va mantenuto. In realtà non sappiamo come affrontare un mondo che non è ben articolato né forma un'unità economica, psicologica, o quant'altro, trascendente. Non possiamo poi dare per scontato che il vero ordine e la vera unità sono nascosti sotto un sottile, superficiale e ingannevole strato che si tratta solo di rompere.¹⁴⁹

Rileviamo l'idea di sovrapposizione, o meglio di intersezione, fra cultura e identità che si è presentata – e le riteniamo entrambe amalgamate in consonanza alla nozione di postmodernità. Inoltre indaghiamo quell'idea non molto chiara a cui accenna Geertz nell'ultima riga del brano citato: a quale ordine e unità si riferisce Geertz? Qual è il presupposto di verità e a quale strato indica? Per cercare di capire questi impianti e la linea di pensiero alla quale appartiene Geertz, passiamo all'esplorazione del concetto di cultura sin dal punto di vista sociologico. Muoviamoci allora verso il "diamante culturale", un dispositivo di analisi sociologica della cultura, ideato da Wendy Griswold.

¹⁴⁹ Geertz, C. *Mondo Globale, Mondi locali. Cultura e politica alla fine del ventesimo secolo* (1995). Bologna: Il Mulino, 1999: 62. L'italico è dell'autore.

2.1 Cultura riflessa: parametri socio-antropologici

Ripartiamo verso la discussione della dimensione culturale e, conseguentemente, verso le possibilità interpretative degli aspetti culturali, e della stessa comprensione di cultura all'interno dell'opera grotowskiana. Proponiamo dunque due citazioni, una dello stesso Grotowski in risposta ad un'intervista concessa a Ugo Voli, pubblicata nel 1979 e, l'altra, una specie di testimonianza di Tadashi Suzuki, su un suo incontro con il maestro polacco in occasione delle attività svolte in Giappone nel 1972, pubblicata nello stesso anno da un mensile teatrale giapponese e solo nel '74 sulla rivista polacca *Dialog*. In ordine cronologico, citiamo un brano tratto dal testo di Suzuki:

Grotowski ha più volte sollevato il tema del superamento delle barriere culturali. Immagino che tali idee possono essere sorte in lui sotto l'influenza della specificità polacca. Lui è cresciuto in un paese posizionato **geograficamente e storicamente** sulla linea di **congiunzione tra culture e influenze diverse**. Entrando in contatto con la cultura di altre **nazioni** europee – o così almeno avrebbe potuto congetturare Grotowski – la gente diventa consapevole delle reciproche **differenze** a causa, se non altro, della **lingua** che regge una cultura. Il modo di percepire le cose, di considerare le questioni, lo **sguardo** stesso sul mondo si rivelano **identici e condivisi**, soprattutto se lo strumento d'indagine è il **corpo**. [...] Dopo tutto il quesito che lo intriga nel profondo è se un uomo possa stabilire la **comunicazione** con un altro uomo mediante **l'azione teatrale**. Egli sostiene a tal proposito che la **comunicazione** tra uomo e uomo sia di duplice natura: la prima è determinata dalla **somiglianza esteriore**, dalla condivisione della stessa cultura. Questo è il tipo di comunicazione che deriva ad esempio della conoscenza dell'esperanto. Solo che la

comunione di questo genere è una comunione esanime, una comunione nella morte. Invece il secondo tipo di comunicazione è la comunicazione che avviene attraverso la **forza vitale** dell'uomo, tramite la ricettività del corpo umano. [...]

Mentre parlavamo ci siamo anche chiesti come mai ci trovavamo così bene a parlare insieme. Grotowski disse ridendo che dipendeva da un'attitudine simile che assumiamo nei confronti della vita. Può darsi, io tuttavia aggiungerei nei confronti della propria nazione. Gli ho domandato: <<Che cosa significa per te la Polonia?>> Ha risposto con un lieve sorriso: <<Per me la Polonia è la **madre**. Non il **padre** però. Sono in cerca di un padre.>> [...] Credo che in Polonia si percepisca con altrettanta intensità la pressione delle culture straniere. [...]

Anch'io ho alle spalle la fase in cui proclamavo la necessità di **annientare il tessuto verbale** per provocare la paralisi dello stesso **sistema culturale**. Tutti e due dovevamo attraversarla [...] ¹⁵⁰.

Possiamo elaborare alcune domande fondamentali a partire da questo scritto. In un primo livello ci interroghiamo: cosa è cultura(le) per Tadashi Suzuki? In un secondo livello possiamo inquisire: come la sua interpretazione su Grotowski ci dà tracce della cultura cui appartiene lo stesso Grotowski e, inversamente, come l'interpretazione della cultura cui appartiene Grotowski permette a Tadashi di esaminare lo stesso Grotowski? Un terzo livello: è possibile che sia la propria esperienza di Suzuki una costruzione per cui interpreta le esperienze di Grotowski? Quarto livello: lo scambio della parola “comunicazione” per “comunione” e, ugualmente, l'avvicinamento fra “lingua” e “corpo”, rivelano una qualche dimensione

¹⁵⁰ [H. Lipszyc] hl, *Japonczyk o Grotoskim*. In: Osinski, Zbigniew. *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo. Roma: Bulzoni Editore, 2001: 305 – 306. Corsivo nostro. Le parole distaccate in grassetto vogliono indicare le categorie generali puntate nella concezione di Suzuki mentre, quelle in grassetto + corsivo – nazione, lingua, corpo, comunicazione - sono per noi i concetti con i quali possiamo effettivamente indagare la nozione di cultura, sin dal punto di vista dell'intero discorso presentato da Suzuki in rapporto al lavoro di Grotowski.

culturale e un approssimativo valore lavorativo fra entrambi, Suzuki e Grotowski?

Nel secondo brano, riportiamo le parole di Grotowski, che risponde alla seguente domanda:

“C’è una sociologia del vostro lavoro. Voi lavorate con piccoli gruppi, siete voi stessi un piccolo gruppo da vent’anni. Che cosa ne pensa di questa sociologia dei gruppi creativi e dell’idea che è stata proposta di una cultura di gruppo?”:

[...] Io dico che nel mondo attuale, nella **civiltà moderna** sono necessarie le **riserve**, nel senso in cui si parla di riserve indiane o delle riserve nei boschi, **luoghi** dove non si possono abbattere gli alberi, dove gli animali possono sopravvivere. Lì ci sono delle forze vitali non necessarie, **non convenzionalizzate** [...]. Queste riserve diventano allora come **laboratorio della sperimentazione sociale**, ci sono dei fenomeni che non hanno ancora un nome, quello che è “**altro**” dalla nostra cultura e non è ancora conosciuto. Se le riserve sono il campo della cultura, si può accettare molto meglio quel che è sconosciuto, perché la cultura è una cosa allo stesso tempo molto **seria** e assolutamente **non seria**, che è come una sorta del **laboratorio del possibile**.

Per questo io preferisco parlare di riserve, come luogo, come occasione, possibilità, piuttosto che di gruppi. Non c’è contraddizione, è chiaro, fra la nozione di **cultura di gruppo** e di **riserva**: sono due buchi che affrontano una parete da parti diverse. Io penso che il gruppo rinforza, ma può anche indebolire. Il **gruppo forte** è il gruppo degli individui, dove ciascuno è un **individuo**. E l’individuo deve svilupparsi prima del gruppo, o nel senso cronologico o nell’ordine dell’importanza. Queste idee sono ovviamente molto legate al mio modo di lavorare. Io lavoro sempre direttamente, in situazione di laboratorio, dove vi è la presenza degli individui. È una sorta di condizionamento personale, ma ce l’ho e penso siano necessarie le due cose, la nozione di **gruppo** e quella che nel linguaggio tradizionale si chiama l’importanza della **persona umana**. Quando parlo di

riserva io penso a un luogo dove si può imparare a **tollerarsi** nonostante le **differenze**, a accettare le differenze. [...]

Dunque vi sono diverse possibilità. Da un lato vi è la cultura di gruppo, che è una proposta molto importante, e dall'altro, per evitare una specie di indebolimento che può derivare dell'**automatismo** del gruppo, bisogna riaffermare il posto dell'individuo e dunque, le riserve per coloro che possono collaborare malgrado le differenze. In fondo io ho sempre imparato di più con qualcuno diverso da me, non con i miei simili. Io penso che sia importante tutto ciò che contiene una specie di **doppia possibilità**, la cultura **multipla**, non la cultura omogenea. La cultura come risposta alla realtà, la cultura come **omeostasi, equilibratrice della vita quotidiana**. È necessario un pensiero di tipo cibernetico in questo ambito, perché noi siamo sempre sulla via di perdere l'equilibrio. Ma da questo punto di vista, pensando sul lungo periodo [del proprio lavoro] io penso che le due nozioni, di equilibrio e di gruppo devono trovare un pieno equilibrio, come d'altro canto i gruppi e le riserve hanno un rapporto naturale. Comunque le **due nozioni**, come **possibilità e intenzione di uscire dal blocco della nostra civiltà**, sono assai vicine fra loro. Ma personalmente io non penso mai con la categoria di gruppo [...].¹⁵¹

Abbiamo riportato questo lungo brano, quasi integralmente, poiché esso supporta una delle nostre ipotesi di lavoro, e cioè che Grotowski sia stato in grado di spostare l'asse sulla dimensione dell'individuale, nonostante il suo obiettivo fosse quello del “pieno equilibrio” il che, secondo noi, ha una ripercussione sul concetto di cultura. Con il passaggio citato ritroviamo le diverse *nuances* che la stessa parola ‘cultura’ acquista nel contesto discorsivo-pragmatico; alcune di queste sfumature però, possono essere comprese in rapporto stretto all'oggettiva realtà. Per il resto, che si tratti di metafore o meno, il problema centrale rimane, ed è visualizzabile sin da un punto di vista sociologico: l'interazione fra le parti.

¹⁵¹ Grotowski, J. Vent'anni di attività... op.cit.: 39.

In altre parole, fra struttura e individuo. Ovviamente, il problema non si limita né tantomeno si risolve soltanto con un approccio sociologico.

Valutando il discorso di Suzuki identifichiamo alcune categorie che indicano quale concezione di cultura gli stia alla base così che categorie come *geografia, nazione, Polonia, storia, tessuto verbale e sistema culturale*, denotano un livello più strutturale e dentro il quale si presentano i singoli elementi per cui avviene l'interpretazione della cultura - la lingua e il corpo - che sono elementi, sostanzialmente, diversi fra un popolo e l'altro, fra una nazione e l'altra. Tuttavia, date le condizioni con cui lo sguardo viene lanciato sugli elementi estranei, siamo dell'opinione che, in un livello percettivo, gli stessi individui si possano trovare in una situazione di condivisione o, addirittura, di crearla.

Possiamo inoltre evidenziare un'interpretazione da parte di Suzuki in rapporto al lavoro di Grotowski: Suzuki ritiene che la questione fondamentale che Grotowski si pone sia quella di cercare la possibilità di “comunicazione” fra gli uomini “mediante l'azione teatrale”. Questa interpretazione è in assoluta coerenza con una certa linea di lavoro che si basava fondamentalmente sulla nozione di “incontro”. L'ipotesi, con la quale risponde la questione, si sdoppia in due possibilità, come abbiamo visto – “somiglianza esteriore” e “comunicazione attraverso la forza vitale dell'uomo”.

Possiamo congetturare, a partire da queste indicazioni, che l'interpretazione di Suzuki riguardo il lavoro di Grotowski prenda parte e si affermi 1) a partire dalle questioni che allo stesso Suzuki siano prementi; 2) che la doppia natura dalla risposta alla possibilità di comunione-comunicazione fra uomini, indichi di più il suo filtro riguardo l'argomento poiché colloca in uno stesso livello comunione e comunicazione; 3) considerata la conclusione in cui asserisce la “necessità di annientare il

tessuto verbale”, possiamo identificare che la sua “rivolta” va di pari passo con una percezione strutturale della società, indicando inoltre che lo sguardo di Suzuki è molto più voltato verso le forme spettacolari e le tematiche ad esso correlate che verso le trasformazioni che lo stesso spettacolo può compiere a livello individuale.¹⁵²

La “congiunzione fra culture e influenze diverse” localizzata all’interno del discorso delle frontiere geografiche - che implicano la differenza della lingua come uno dei principali sistemi di riconoscimento e differenziazione – funziona oltre al resto come una sorta di provocazione. In altre parole, il sostrato per cui le “differenze” (culturali) sono percepite e sostenute si dà in ragione di un certo “punto di vista”, ovvero, una posizione adottata e dalla quale si lancia uno sguardo verso un “qualcosa’altro”. Quel “qualcos’altro” sostiene allora la “differenza” e, in ultima analisi, è la posizione adottata che regge le frontiere. Una volta riposizionato lo sguardo può aprirsi dunque una possibilità che rivela le somiglianze. Somiglianze che, possiamo ipotizzare, non riguardano soltanto le frontiere culturali.

Oltre quanto abbiamo detto, si rimarca il paragone fra famiglia e nazionalità (non del paese Polonia, ma sì nel senso di nazione/appartenenza) e, come appare chiaramente in altri scritti di Grotowski, ci fa ricordare il rapporto con la madre e l’assenza del padre¹⁵³. Tali indizi permettono di

¹⁵² Questa analisi insorge anche come provocazione del senso di interpretazione, in risposta alternativa a quelle domande inizialmente proposte. Stiamo giocando qui sul piano delle differenze e perciò valendosi delle indicazioni di Grotowski per cui un’interpretazione o la comprensione di un fenomeno passa attraverso un filtro, appunto quello della *mind structure*, delle differenze individuali oltre a quelle culturali.

¹⁵³ Cfr. ad esempio, Grotowski, J. Holiday e Teatro delle Fonti... op. cit: 83-84. Non abbiamo intenzione di addentrarci in questo particolare, ma è inevitabile toccare questo punto per due motivi: l’uno che si lega direttamente ai concetti, nozioni o idee sviluppate da Grotowski che richiamano costantemente la propria infanzia, i libri regalatigli dalla madre e costantemente citati. Questa, secondo noi, è una traccia

congetturare sull'apprendistato e sulla formazione dell'essere umano in un livello sociale, e, quindi, nei cerchi di rapporto con altri individui, dalla famiglia, dal gruppo di appartenenza, dalla società e man mano sempre più ampi.

Presupponendo che il primo di questi cerchi, e dunque la prima formazione, si dia all'interno di 'nucleo' familiare, si assume che una grande parte della costruzione di un individuo sia legata alla *mind structure* di quegli individui che compongono il contatto più vicino dell'appena nato. Gli individui del nucleo familiare, a loro volta, oltre a questo stesso processo hanno una carica di conoscenze o, possiamo dire, di strutture concettuali, apprese nel contatto con le cerchie più ampie e derivati dalle proprie esperienze. Anche il bambino allora si svilupperà in seguito in contatto con più ampi circoli, acquisendo conoscenze e espandendo le proprie capacità di attribuzione di significati.

Tuttavia, nonostante la capacità di un individuo di confrontare e ampliare il proprio ventaglio espressivo e comunicativo, esso continuerà ad appartenere e ad essere investito da significati culturali poiché lo stesso individuo si ritrova posizionato all'interno di un gruppo che, a sua volta, si riconosce nella condivisione di certi presupposti. La domanda fondamentale

forte, non solo per i contenuti dei libri in questione, ma anche riguardo la composizione della *mind structure* dello stesso Grotowski. L'altra ragione per cui tocchiamo questo argomento è una sorta di ponte fra la problematica naturale/biologica e la problematica culturale, quest'ultima intesa come comportamenti acquisiti o tutto ciò che può essere imparato. Questo secondo livello di discussione sarà ripreso con la teoria dell'organizzazione sociale, di Charles Cooley. Un indizio che ci permette di eseguire tale approssimazione, oltre il già citato esempio dei libri, è l'uso della figura del bambino all'interno del ragionamento sia di Grotowski che di Cooley. In quest'ultimo, si verifica uno sforzo per comprendere come l'ordine sociale determini l'individuo attraverso immagini, regole, concetti, ecc.. mentre in Grotowski ritroviamo la stessa idea capovolta: quella di tornare ad essere bambino, ovvero decondizionarsi. Conoscere dunque la via per cui avviene la costruzione dell'identità (lato senso) è anche una via per operare il decondizionamento.

allora che s'impone è: qual è la frontiera in cui un individuo oltrepassa i condizionamenti che gli sono stati trasmessi?

Nella testimonianza di Suzuki possiamo osservare un paragone, in termini lavorativi e di altrettanto valore strategico, che mette più chiaramente in evidenza la concezione di cultura come un qualcosa di strutturato. Possiamo identificare un limite della concezione di società, in cui l'elemento "tessuto verbale" acquisisce molteplici significati. In questo senso, evidenziamo una forma di reazione all'esistenza di una tale trama e quindi, ciò che Suzuki identifica come la 'sua possibilità' di "uscire dal blocco", si concentra sulla necessità di annientare quel tessuto verbale.

Un elemento che può essere disposto come punto di contatto fra entrambi i ragionamenti è quello in cui, da parte di Suzuki, prende forma come "forza vitale dell'uomo", riferendosi alla forma di comunicazione e che, in Grotowski appare invece sotto l'idea di riserva. Per ora ci limitiamo a raggruppare e identificare come Grotowski si riferisca alla riserva. Partendo da un'indicazione concreta - come luogo - per cui accenna alla riserva come il luogo dell'individuo. E però, sembra che Grotowski indichi al contempo che il luogo è anche lo stesso individuo - come forza. Luogo è allora il laboratorio degli esperimenti sociali, del senso della natura e del senso storico. Questo luogo si manifesta anche attraverso il corpo - pensiamo anche allo sguardo: in esso è possibile condividere le proprie differenze. In questo senso, si presenterebbe una possibilità di lottare, combattere ed uscire dallo spazio che non è riserva, dal mondo attuale, dallo stato di cultura convenzionale.

La prospettiva indicata nelle parole di Grotowski prende chiaramente la parte dell'individuo ma non nega, né tantomeno assoggetta, la dimensione complementare, e cioè la dimensione del collettivo. La domanda posta a Grotowski guida molto chiaramente ad un discorso

circoscritto al teatro di gruppo, ma dalla risposta ottenuta, l'argomento è toccato per altre linee, parallele ed incrociate¹⁵⁴. Quindi, l'esistenza del gruppo è un dato di fatto così come lo è l'influenza che esso opera sull'individuo. Tuttavia, il lavoro di Grotowski, ed è egli stesso che lo sottolinea, si svolge a livello "individuale", poiché secondo lui è fondamentale la dimensione della "persona umana" che, alla fine, integra la stessa nozione di gruppo.

Quanto sottoposto in luce, attraverso entrambe le citazioni, sarà approfondito lungo questa sezione. Ora ribaltiamo la logica in modo da percorrere la strada parallela, e cioè mirando a spiegare un certo sviluppo dei nodi fondamentali sulla concezione di cultura, fino ad arrivare al vortice della discussione, la centralità dell'individuo e il rapporto con gli "oggetti culturali".

2.2 L'immagine di mezzo: fra arte e scienza e il "diamante culturale"

"Cultura è una di quelle parole che la gente usa sempre ma ha difficoltà a definire". Con tale sentenza si apre il libro di Griswold. Nel campo della sociologia della cultura, Griswold rintraccia i principali approcci alla cultura facendo un ampio resoconto anche dei riferimenti antropologici. Ciò che l'autrice rileva è, giustamente, l'orientamento

¹⁵⁴ La risposta di Grotowski tocca anche un altro punto, quello del lavoro in gruppo come si è sviluppato nel contesto degli anni '60. A questo proposito Grotowski dichiara: "io non sono molto interessato alla nozione di gruppo, anche se penso che il fenomeno della cultura di gruppo, come la propone il Terzo Teatro, è molto importante, un fatto veramente salutare." Grotowski, J. Vent'anni di attività... op. cit.: 39.

complementare fra gli ambiti sociologico e antropologico delle scienze sociali, che sono soliti inglobare al termine cultura. Con tale orientamento ci indirizza a “leggere” la sua proposta avendo presente la prospettiva “umanistica” come contrappunto necessario, sennonché complementare alla disciplina delle scienze sociali.

Per intendere questa complementarità, nell’esposizione dell’autrice, è necessario comprendere che “cultura”, così come “società”, sono astrazioni operate in modo da stabilire oggettivamente lo studio di un determinato “oggetto”. Queste astrazioni dunque, sono schematizzate secondo due principi: l’espressivo e il relazionale. In altre parole, la separazione fra ambito culturale e sociale, fra cultura e società è un’operazione analitica che non riscontra una corrispondente in termini concreti nella realtà. Una distinzione accettata fra sociale e culturale, rispettivamente, indica che la cultura “disegna l’aspetto espressivo dell’esistenza umana, mentre la società indica l’aspetto relazionale (e spesso pratico).”¹⁵⁵

Questa premessa è fondamentale per quanto ci riguarda. Come si è potuto verificare, non abbiamo eseguito finora una schematizzazione generale per cui avvenisse la separazione fra ambito antropologico e sociologico. Questa scelta ha come basamento la strutturazione che stiamo per verificare con il diamante culturale, e fa riferimento al punto di arrivo nell’interconnessione “individuale – collettivo” che è tradotto come “culturale – sociale”.

Certo il nostro interesse si indirizza verso gli aspetti più precisamente culturali, tuttavia, ciò non può escludere il contesto cui i fenomeni culturali sono insiti. Quello che si può verificare, in linea di

¹⁵⁵ Griswold, W. *Sociologia della Cultura* (1994). Bologna: Il Mulino, 1997: 16.

massima, è uno slancio iniziale, da un lato o dall'altro. Come abbiamo segnalato precedentemente, sulle tracce dell'interpretazione di Lyotard, è possibile percepire che nel dopo seconda guerra si sia accentuato il *gap* fra sociale e culturale, almeno per quanto riguarda taluni aspetti di questi due ambiti. Forse allora potremmo trarre qualche indizio su come avvicinarci e interpretare le “ramificazioni” sporgenti da quel rapporto che è, appunto, fra struttura e individuo, società e cultura.

Seconda premessa necessaria, d'accordo con Griswold: è fondamentale chiarire qual è il concetto di cultura attraverso il quale si opera. In questo senso, riportiamo la definizione data dall'autrice: “la cultura si riferisce al lato espressivo della vita umana – comportamenti, oggetti, e idee che possono essere visti come espressioni, o rappresentati di qualcos'altro.”¹⁵⁶

Il concetto adoperato dall'autrice è in consonanza alla linea interpretativa di Geertz, e cioè all'idea che la cultura “implica il significato”, per cui è possibile comprendere una cultura attraverso i “modelli di significato”, i “sistemi” di comportamento e i simboli investiti di valore che sono, al contempo, matrice circoscrivente del pensiero. Secondo Griswold:

L'influente definizione di Geertz è più accurata di quelle avanzate dagli scienziati sociali che concepiscono la cultura come complessivo-modo-di-vivere, perché si incentra sui simboli e sul comportamento che deriva dai modi di pensare e sentire simbolicamente espressi.¹⁵⁷

Rendiamo nota una delle definizioni di cultura asserite da Geertz:

una struttura di significati trasmessa storicamente, incarnati in simboli, un sistema di concezioni ereditate espresse in forme simboliche per mezzo di cui gli uomini

¹⁵⁶ Griswold, W. *Sociologia della Cultura...* op. cit.: 25.

¹⁵⁷ Griswold, W. *Sociologia della Cultura...* op. cit.: 24.

comunicano, perpetuano e sviluppano la loro conoscenza e i loro atteggiamenti verso la vita.¹⁵⁸

Geertz, a sua volta, prende parte alle teorie di Weber, come possiamo asserire, di carattere più individuale. Quest'orientamento all'individuale non deve essere inteso come un'esacerbazione dell'ambito individuale ma, soltanto, come un rifiuto alla determinatezza strutturale precedente e, dunque, come prospettiva che cerca di mettere in rapporto di uguaglianza le parti struttura e individuo.

Per l'appunto, la prospettiva in precedenza dominante è quella cui appartiene Émile Durkheim e, prima di lui, Karl Marx¹⁵⁹. Sostanzialmente lo sfondo su cui la tesi di questi ultimi si poggia, è quella della prevalenza della struttura sociale, ovverosia, che la cultura è un prodotto del mezzo sociale. Dal punto di vista sociologico e antropologico è interessante valutare come, in senso diacronico, la cultura abbia acquisito importanza di fronte alla 'solidità' sociale. In altre parole, si può ragionare sulla linea che intende il sociale come base solida, un modello concreto, che risponde alle domande e rispecchia l'uomo, che perde forza, mentre l'individuo acquista centralità nelle discussioni, da quelle sociologiche e antropologiche a quelle filosofiche e teatrali. Del resto, non sempre sono compatibili né condivisi gli avanzamenti "sull'individuo". Cerchiamo di veder questa "evoluzione" o

¹⁵⁸ Geertz, *Interpretazione di Culture*, op. cit. : 113.

¹⁵⁹ Durkheim parlava di "rappresentazioni collettive" in questo senso, e cioè della cultura come prodotto del collettivo. Dalle teorie di Marx, invece, possiamo richiamare in causa quell'ideale che è l'appartenenza ad una classe e, in termini più ampi, l'"essere sociale" che determina l'essere individuale. La posizione di Marx, solitamente inquadrata come "determinista" è molto discussa e difesa da alcuni teorici che ripropongono la lettura in termini non deterministi, ovvero, che Marx avesse soltanto accennato a "limiti" per cui sarebbe possibile intendere che le pratiche culturali fossero influenzate invece di determinate. A questo proposito si veda: Williams, R. *Base and Superstructure in the Marxist Cultural Theory*, in: *Problems in Materialism and Culture*. London: Verso, 1980, pp: 31- 49.

meglio, trasformazione, rivolgendoci alla “teoria del riflesso” che è, appunto, il nodo che ci interessa.

La cultura come riflesso o la cultura come specchio, è la grande linea che si è presentata storicamente e che ha determinato quell’idea che: “la cultura è lo specchio della realtà sociale. Pertanto, il significato di un particolare oggetto culturale sta nelle strutture sociali e nei modelli che esso riflette”¹⁶⁰. Questo modello “classico”, afferma l’autrice, è rafforzato dal senso comune, quello che tende a considerare come culturale “una sfera di valore superiore e universale”. In questo senso, abbiamo a che fare inoltre con meccanismi che mettono sullo stesso piano cultura e arte e che, perlopiù, contano con l’arbitrio indiscriminato dei suoi autori (e artisti) che non esitano in riprodurre tale “immagine”.

Per capire un po’ meglio come il concetto di cultura è stato impiegato in linea sociologica, Griwswold suggerisce un percorso che, partendo da Platone, arriva a Weber. Seguendo le indicazioni dell’autrice, ricapitoliamo questi passaggi.

Secondo l’autrice, la teoria riflessiva è rintracciata sin da Platone, o meglio, a partire dalla teoria platonica delle forme.¹⁶¹ In essa, Platone esprime la sostanziale differenza fra apparenza e realtà, e cioè la proiezione in un’idea, in una forma, dell’apparenza e quindi, di ciò che è visto. Va introdotta tuttavia la terza componente che, nell’esposizione di Platone, completa la tripartizione, ed è l’arte. Essa è un terzo livello della realtà ed

¹⁶⁰ Griswold, W. *Sociologia della Cultura...* op. cit.: 40.

¹⁶¹ È citato da Griswold, op. cit.: 42, il *X Libro della Repubblica*, di Platone. Ci sembra inoltre sia possibile apprendere, nel senso del discorso platonico, un richiamo all’aspetto mnemonico ravvisato nell’arte. Attraverso la discussione della riproduzione, dunque, l’autore avverte la forza contenuta in queste espressioni – che le si consideri come arte o cultura - nella perpetuazione di certi modelli. In questo senso, allora, possiamo congetturare che la sua postura verso l’arte, più chiaramente manifestata come “forma educativa”, si opponesse giustamente all’impossibilità di cambiamenti.

ha, nella concezione dell'autore, un senso negativo poiché non è in grado di esprimere né la forma né l'apparenza e, perciò, è doppiamente lontana dalla realtà.

Nelle parole di Griswold “la teoria del riflesso nelle sue origine platoniche presuppone che la cultura sia meno che reale, meno fondamentale di ciò che essa riflette” pertanto, l'arte, intesa come espressione simbolica della cultura, è una riproduzione imperfetta della riproduzione della realtà. S'impone, inoltre, anche la nozione che l'arte come mimesi è elaborata dal pittore (nell'esempio di Platone) sempre ed esclusivamente in modo prospettico, e cioè, da un punto di vista parziale. Allora, l'arte “rappresenta un ostacolo” nel “pellegrinaggio dall'apparenza alla realtà” e ciò “perché seduce la gente conducendola ad un falso e rozzo sapere, attraverso cui gli uomini pensano che ciò che vedono sia reale”¹⁶².

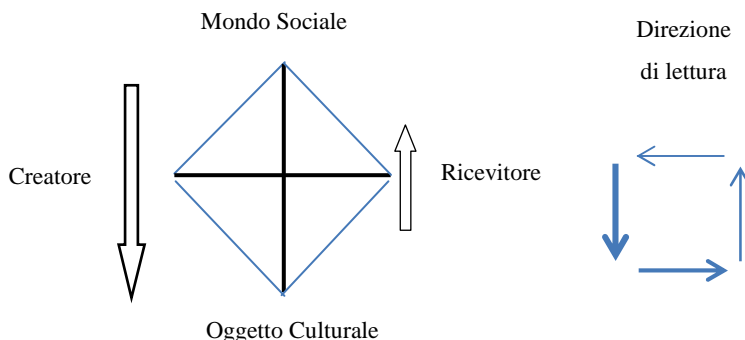
Quest'ultima è, fondamentalmente, l'idea alla quale si oppone Aristotele che difende l'arte come elevazione dello spirito: “l'arte non imita il regno delle idee, ma le verità universali circa l'esistenza umana” e perciò, “qualcosa di più profondo del mondo sociale e può rappresentare gli universi umani”¹⁶³. L'arte, la cultura e infine il riflesso, non sono un qualcosa di spregevole, ma possono essere anche un'arma, uno strumento attraverso il quale “guidare” gli uomini, facendoli riflettere sulla propria condotta per mezzo dell'azione dei personaggi o della stessa immagine presentatagli, che deve essere obbligatoriamente verosimile alla realtà.

La prospettiva sulla cultura che abbiamo appena accennato ha a che fare, da un lato, con il senso comune, quello della riproduzione, o dell'aspettativa di un'immagine che coincida con l'oggetto rispecchiato; dall'altro invece, ha a che fare con le fondamenta del funzionalismo e dello

¹⁶² Griswold, W. *Sociologia della Cultura...* op. cit.:43 - 44.

¹⁶³ Ivi, 45.

stesso marxismo. La figura presentata in seguito esemplifica, con il diamante culturale, la linea di “lettura” o la direzione cui influenza sociale/culturale si esercitava secondo le linee di pensiero appena citate:



D'accordo con Griswold, fino alle teorie di Weber, prevale quell'idea secondo cui "se una entità ne "riflette" un'altra, allora essa deve essere molto simile a quest'ultima". L'idea di riproduzione e copia, e quindi dell'idea di *cultura all'immagine e somiglianza della società*, come prodotto del sociale, prepondera fino a quando si è verificata una rottura, ossia la presa in considerazione degli aspetti culturali – o oggetti culturali – come ugualmente produttori di una certa struttura.

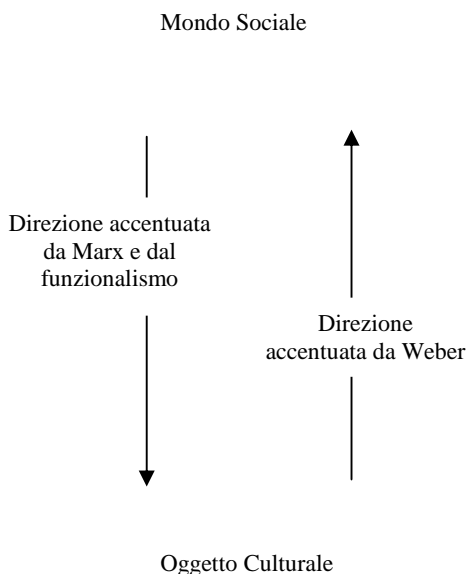
Nell'analisi di Weber sulla religione viene rilevata questa componente. Nella sua analisi su *L'Etica Protestante e lo Spirito del*

*Capitalismo*¹⁶⁴ egli dimostra come gli elementi culturali (ed il significato in essi racchiusi) orientano le azioni degli individui che, a loro volta, determinano una certa struttura, in causa, quella economica. Weber assevera allora come la religione avesse influito nella formazione dello spirito capitalista, sia in termini di credenze che in termini pratici e operativi. Una parentesi: tale prospettiva tende ad evidenziare inoltre, come si accentua dentro la logica dello spirito del capitalismo, la divisione fra il tempo del lavoro e il tempo dello svago, essendo quest'ultimo investito di significati (culturalmente determinati) antitetici ai valori 'veramente' pregevoli nel riquadro sociale/culturale, e cioè il valore del lavoro e del denaro. In questa logica si ritrovano inquadrati i generi di arte, come il teatro e anche le feste, che sono posizionati all'interno della categoria "tempo dello svago".

Ciò che è evidenziato e teoricamente trasformato nella teoria weberiana è l'accento del vettore che, in precedenza, indicava la preponderanza dello strutturale-sociale sul significativo-culturale. Si comprende che, anche se il marxismo, il funzionalismo e il materialismo storico non negavano l'importanza del 'culturale', esso era piuttosto un "riflesso su" che un "riflesso di": sulla società e non della società. Con la tesi di Weber, le frecce passano a indicare la mutua influenza fra sociale e culturale che però, a differenza del funzionalismo, non pretende che il riflesso sia identico fra società e cultura¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Weber, M. *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*. Firenze, Sansoni, 1970.

¹⁶⁵ Si guardi Griswold, W. *Sociologia della cultura...* op. cit.: 66, cui immagine appare con il seguente riferimento: "Il riflesso e il diamante culturale".



Il contributo fondamentale di Weber dunque sarebbe quello di mettere in relazione aspetti culturali e struttura sociale, convenendo che la cultura non è solo specchio della realtà o, in altri termini, anche il mondo sociale si trasforma con i significati culturali.

Un tale approccio presuppone l'interazione fra le parti. Abbiamo dunque un'indicazione della teoria interazionista: se la cultura è una struttura di significati, è legittimo allora dimostrare che ogni "oggetto culturale" agisce ed è agito, fa parte e configura un certo sistema culturale. Il sistema culturale, in questa stessa logica è tanto prodotto quanto produttore di un sistema sociale. Se con Weber arriviamo a comprendere che la dimensione culturale influisce sulla dimensione sociale, allora è possibile ragionare in termini di una continua interferenza fra entrambi i campi, sociale e culturale.

Rispetto le teorie passate in revisione, la proposizione del diamante culturale, dalla parte della Griswold, vuole mettere in causa i punti intermedi fra il mondo sociale e quello culturale, ovvero vuole fare causa all'azione umana, all'individuo - creatore e ricevitore. Per eseguire quest'operazione, l'autrice si concentra sull'idea di "oggetto culturale" che non è altro che una forma di astrazione (e riduzione) della cultura stessa. Per "oggetto culturale", l'autrice intende "un significato condiviso incorporato in una forma" – "udibile, visibile o tangibile" – che inoltre comunica o "racconta una storia."¹⁶⁶ L'oggetto culturale, in questi termini, è un pezzo, una piccola particella dello stesso sistema che è, appunto, la cultura.

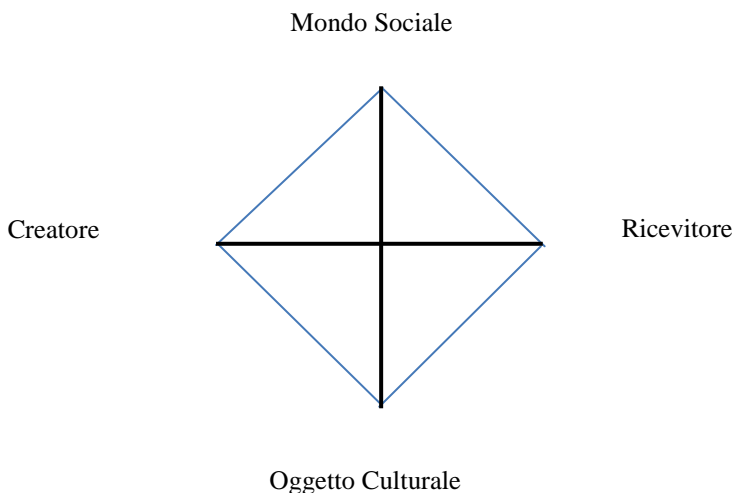
L'oggetto culturale presuppone creazione da parte di un individuo e, analogamente, suppone che esso sia "consumato", ricevuto da parte di un altro individuo. Il fatto che stiamo esponendo il discorso al singolare non significa che un oggetto culturale non possa essere prodotto e consumato da un gruppo, ma è importante distinguere, in quest'approccio, che l'operazione si delinea a partire del singolo e cioè, da come ognuno dei singoli individui di un gruppo è investito di autonomia nei processi di significazione e, pertanto, di composizione culturale.

Quando l'autrice si riferisce ad un oggetto culturale come qualcosa che "racconta una storia", esso non deve essere inteso come portatore di un "testo" di per sé, bensì come un qualcosa che contiene significati, che è portatore di valori, che raccoglie in sé importanza ed efficacia all'interno dei discorsi degli individui e delle loro proprie esperienze. Non significa tuttavia che lo stesso oggetto avrà lo stesso valore per tutti gli individui membri del gruppo, ma è sostanzialmente un elemento che aggrega valori in cui lo stesso gruppo si riconosce, si identifica e si differenzia da altri. È

¹⁶⁶ Griswold, W. *Sociologia della Cultura...* op. cit.: 26 -27.

insomma un oggetto che solo può essere “prodotto” e “consumato” in accordo con le strategie adottate da un certo gruppo¹⁶⁷.

Il diamante culturale proposto da Griswold si presenta con quattro punti e sei connessioni, così stabiliti:



Con il diamante culturale, Griswold sottolinea la produzione e ricezione di un oggetto culturale, quel legame trasversale. Per chiarire tale prospettiva l'autrice indica come esempio una poesia che ha, ovviamente,

¹⁶⁷ È possibile che sia il motivo per cui avviene lo sdoppiamento del sé (sia esso il produttore che il consumatore) quando di fronte all'oggetto culturale e nel confronto con l'altro. L'oggetto culturale, perciò, è soltanto un mezzo, una "superficie" sulla quale si confrontano gli sguardi obliqui. Siamo convinti che l'eliminazione delle barriere, o meglio della 'rappresentazione' del ruolo di attore e del ruolo di spettatore così come idealizzato nel Parateatro e successivamente, possano contribuire all'elaborazione di un nuovo tipo di approccio, e forse anche di pensiero, nell'antropologia e nella sociologia.

un creatore, ma essa solo può essere considerata un oggetto culturale dal momento che diventa pubblica, quando è fruita da un “pubblico”. Il diamante culturale non è allora un modello di cultura, è piuttosto uno strumento con il quale possiamo indagare i legami fra oggetti culturali e mondo sociale.

È evidente tuttavia che il diamante culturale si pone su una base bidimensionale. E partendo da questa ovvietà si pongono alcuni problemi. È comunque scontato che uno spettacolo teatrale, o una performance, o una festa, si possano inquadrare come oggetti culturali dal punto di vista che 1) sono comunque un prodotto dall’azione umana; 2) sono destinati ad un pubblico che lo riceve. 3) È chiaro che, così come il suo creatore, quell’oggetto culturale appartiene ad una certa struttura sociale ed, 4) è inoltre ragionevole che il ricevitore, appartenente anche esso a un mondo sociale, quando entra in contatto con l’oggetto culturale, metta a confronto certe “variabili”, e cioè i codici a cui appartiene e, di conseguenza, 5) possa interferire nella struttura cui è membro.

Se la struttura a cui appartengono creatore e ricevitore è la stessa, possiamo pensare in termini che esista una possibilità che si crei una specie di cerchio che, come tale, fomenti un circuito di sovrapposizioni e re-significazioni. È legittimo dunque che si avanzino trasformazioni sociali e culturali attraverso un oggetto culturale, e propriamente con l’azione degli individui in relazione ad esso. Ma rimane pur sempre relegato ad un ambito “di mezzo”, un qualcosa di più o meno riflesso. In questo senso, conveniamo con Flaszen che

ogni opera d’arte è una distanza, un medium che non è la vita, ma l’ombra o l’immagine della vita. È qualcosa che

si trova *tra* di noi; noi non siamo uniti. Ha bisogno di passaggi, di mediazione.¹⁶⁸

La nostra ipotesi, nonostante parta da questa prospettiva - della produzione e ricezione degli oggetti culturali, cerca in qualche misura di decomporre gli strati di questo processo. Prendiamo in considerazione la seguente dichiarazione di Grotowski:

Nel periodo degli spettacoli 1959 – 1969 la nostra evoluzione ha avuto diversi aspetti. Da un lato abbiamo cercato di sapere che cos'è il nocciolo o l'assoluto della situazione drammatica, qual è il suo germe, il seme. Abbiamo preceduto allora per eliminazione. Abbiamo eliminato la scenografia, abbiamo eliminato la divisione della sala fra spettatori e scena, abbiamo eliminato la musica esterna allo spettacolo, abbiamo eliminato il gioco delle luci; a un certo punto abbiamo eliminato anche la composizione dei costumi. Abbiamo tolto tutto quello che in apparenza ci era possibile togliere. Che cosa è rimasto?¹⁶⁹

Dunque, se uno spettacolo teatrale (così come una festa, sostanzialmente) può essere considerato un oggetto culturale, esso ci permetterebbe, lato senso, di esaminare i legami fra società e cultura proprio perché è parte di un più vasto sistema culturale. Tuttavia, l'esperienza condotta da Grotowski nel post-teatro non può essere valutata con quei prescritti legami del diamante culturale. In verità, il diamante culturale ci permette di rivalutare la stessa esperienza post-teatrale in termini ampi, facendoci ragionare in quali termini è possibile che il Parateatro si ricongiunga alla sfera sia culturale che sociale. Al contempo il processo per cui dagli spettacoli si passa al Parateatro, sommariamente indicato sopra,

¹⁶⁸ Flaszen, L. Conversations with Ludwik Flaszen *apud* Kumiega, J. *Jerzy Grotowski...* op. cit.: 122.

¹⁶⁹ Grotowski, J. Vent'anni di attività... op. cit.: 33.

indica un'interessante prospettiva da cui “guardare” l'individuo e lo stesso lavoro di Grotowski, nonché getta una luce ad una comprensione diversa di cultura.

Le eliminazioni sopra indicate dicono rispetto ad elementi dello spettacolo, che possiamo chiamare sub-oggetti e, in un primo momento, non indicano l'eliminazione dell'oggetto culturale, ma sì di alcuni legami e fra questi l'eliminazione della frontiera fra attore e spettatore. Attore che diverrà Performer/Uomo di Azione e spettatore che diventerà partecipante come dà a intendere Grotowski nella risposta alla domanda posta – “cosa è rimasto?”: “L'uomo di azione (come vuole dire etimologicamente attore: *actor* è l'uomo in azione) e l'uomo in connessione, spettatore o partecipante, colui che è di fronte.”¹⁷⁰

In questa linea su cui ha operato Grotowski, in un primo momento ci sarebbe sembrato che, in relazione al diamante culturale, fosse stato eliminato l'asse fra il “creatore” e il ricevitore”. Tuttavia, ampliando la visuale possiamo anche pensare in altri termini. Di fatto, gli individui continuano a coesistere. Abbandonare i ruoli – di attore / spettatore - non implica la rottura dell'asse né implica l'eliminazione della “posizione”: all'effettività di questo cambiamento è sufficiente una diversa concezione di relazione. Allora, piuttosto che concepire l'annullamento dei singoli, a questo punto dobbiamo fare uno sforzo per sbarazzarci di una struttura determinata e determinante.

Se prendiamo in considerazione la seguente affermazione: “sempre esistono molte strade e la cultura può essere feconda solo se c'è una pluralità di punti di partenza”¹⁷¹, presumiamo che “colui che è di fronte” è anch'esso una via verso la comprensione dei significati (e della relazione).

¹⁷⁰ Grotowski, J. Vent'anni di attività... op. cit.: 33.

¹⁷¹ Grotowski, J. Vent'anni di attività... op. cit.: 33.

Possiamo pensare perciò in termini di un livello di “compresenza” ma che, in una struttura più ampia (e paradossalmente più individuale), non sopprime il singolo spazio per cui l’uno continua ad essere in relazione all’altro. Ciononostante, ci sembra che questo legame ancora sia “visionabile” soltanto in un piano bidimensionale.¹⁷²

La tappa posteriore allora, si inclina verso la presenza del “partecipante” fondata sulla percezione dell’importanza dell’essere umano e di quanto possa accadere “*immediatamente*”. Aspetti come la “ricchezza” e l’“intensità dell’istante”, “la liberazione dello spazio” e, principalmente, la “rinuncia alla recitazione”, sono centrali nel passaggio dal teatro degli spettacoli al Parateatro. Andremo così a toccare uno dei nodi fondamentali. Secondo Grotowski:

Abbiamo scoperto in sostanza che si recita troppo e ci siamo messi a cercare come rinunciare a recitare. Questo è stato un passo decisivo verso il parateatro. Ma è possibile rinunciare a recitare? Mai del tutto. [...] Tutti questi elementi che abbiamo scoperto ci hanno portato a un punto in cui era chiaro che bisognava abbandonare il teatro come edificio, perché era un ultimo residuo dello spazio teatrale. Abbiamo scoperto che bisognava saper stare nella sala se è evidente la sala, ma bisognava anche stare sulla strada se è presente la strada, (non fare una scenografia con la strada [...]) Quel che accade deve succedere veramente in quel momento, per noi la nozione di spettacolo come struttura chiusa è stata superata in quel modo. Bisognava trovare una struttura aperta.¹⁷³

¹⁷² Questo punto sarà ripreso in seguito, perché nonostante dimensioni il passaggio dal teatro come presentazione al Parateatro, sembra sia ancora disposto su un piano bidimensionale e, secondo noi, è superato in definitiva nelle elaborazioni pratico-concettuali avvenute fra Parateatro e Teatro delle Fonti.

¹⁷³ Grotowski, J. Vent’anni di attività... op. cit.: 33

Questi sono allora i principali elementi e, certo modo, l'ideologia e la percezione che hanno portato all'abbandono della forma teatrale prestabilita. Nelle parole di Grotowski:

Quindi bisognava superare la forma chiusa dello spettacolo. E anche la nozione di spettatore come qualcuno che si presenta e dello spettatore come colui che osserva doveva essere superata. Bisognava trovare una sorta di continuità e di flusso che passa attraverso essere umani. Ci sono delle persone che vegliano sull'azione (gli "attori" nel senso di animatori o piuttosto di catalizzatori) e ci sono quelli che arrivano per partecipare, ma con la loro presenza e con la loro qualità umana cambiano le condizioni di partenza preparate: tutto ciò insomma è qualcosa che in certa misura può ripetersi, ma per lo più cambiano di volta in volta. Così è nato il periodo parateatrale.¹⁷⁴

Queste parole di Grotowski celano una delle principali indicazioni di cosa sia stato il Parateatro in termini ampi e segnano contemporaneamente una nuova percezione di teatro. Sì, perché in fondo, il Parateatro, nella sua forma "partecipe" e di "cultura attuata", procura un ampliamento dei "confini del teatro" che, come affermava Grotowski, può essere anche chiamato "teatro non-teatro".

Ora, in questi termini indaghiamo: quali legami si costruiscono con il Parateatro? La risposta non è facile. In primo luogo perché, d'accordo con il senso più "logico" (intendiamo quello convenzionale), il Parateatro cancella il luogo riservato all'oggetto culturale. Ma ciò solo apparentemente. Quanto abbiamo potuto reperire sul Parateatro ci convince proprio del contrario: se per "oggetto culturale" comprendiamo un 'qualcosa' che contiene significato e che, al contempo, permette che avvenga - attraverso la sua stessa esistenza - una condivisione. Tale idea

¹⁷⁴Grotowski, J. Vent'anni di attività... op. cit.: 34.

implicherebbe un fondamentale cambiamento nella concezione del dispositivo: esso interromperebbe il “normale” flusso dal creatore al ricevitore, che passa attraverso l’oggetto culturale. In questi termini non esiste più un “prodotto”, ma esisterebbe un “consumare” (nel senso di sommare e compiere) reciproco e immediato.

Forse allora l’idea di “praticare la cultura” può acquisire un senso più ampio se considerato un campo inscindibile di “azioni culturali”.¹⁷⁵ Alla fine del testo “Sulla genesi di *Apocalypsis*”, Grotowski parla in tale modo da rendere l’idea di superamento del contorno convenzionale del teatro, verso questo campo di “estrapolazione”. Riferendosi all’uso dei diversi testi su cui si è costruito *Apocalypsis Cum Figuris*¹⁷⁶, ed anche al processo che lo ha messo in vita, Grotowski afferma:

Ma abbiamo compiuto semplicemente un’estrapolazione della nostra vita su questa tradizione, che è come la condensazione della storia di tutto il genere umano e per così dire vi si adatta così bene. La nostra trama in questo contesto è infatti del tutto contemporanea. Tratta di ciò che è strano e folle. Questo arrangiamento di una miserevole, piccola apocalisse è lamentevole, meschino. Quell’idiota là. Eppure là è un riferimento a qualcosa di più.¹⁷⁷

Come abbiamo visto, la strada intrapresa da lì in poi, cercava di mettere in evidenza quel “qualcosa di più” e verso ciò che è vivo –

¹⁷⁵ Leszek Kolankiewicz, riassume, come una azione congiunta alla logica del Parateatro, l’eliminazione della modalità di acquisto dei biglietti. Sottintendesi la vendita dei biglietti come: “L’acquisto difettoso e anacronistico dell’acquisto del diritto di partecipazione alla cultura”. Secondo noi, questa è un’immagine che rientra nell’elenco dei sub-oggetti eliminati e sostiene quell’idea di cultura in cui i rapporti non sono mediati ma, piuttosto, esponenti di esperienza immediata. Cfr. Kumiega, *La ricerca nel teatro...* op. cit.: 128

¹⁷⁶ I testi in riferimento sono tratti dalla Bibbia, da Dostoevskij, Eliot, Weil. Cfr. Grotowski, *J. Holiday e Teatro delle Fonti...* 33-55.

¹⁷⁷ Grotowski, *J. Holiday e Teatro delle Fonti...* op. cit.: 54-55.

“avventura e incontro”¹⁷⁸. Incontro con l’altro e, sostanzialmente, con sé stesso. In questa via, per permettere che ci sia un vero incontro, Grotowski parla della necessità di un certo tipo di “lavoro su se stesso”, il che richiede dei partecipanti ad un “disarmarsi”, un “denudamento”, un aprirsi. Per compiere questo atto il primo passo è ri-conoscere se stessi.

Apparentemente queste indicazioni permettono, lato senso, l’avanzamento delle discussioni che prevedono l’inclusione del soggetto e dell’individualità, incluse le facoltà, per così dire, psicologiche. Questo punto ci permette di eseguire alcune rilevanti connessioni con l’idea di percezione e di identità.

D'altronde, un tale sviluppo mette al centro delle discussioni “l’individuo” ma non più da una prospettiva individualista. L’individuo concepito come un complesso significativo e, perciò, unico. Ma anche un individuo appartenente ad un mondo sociale e ad un sistema culturale dal quale è derivato e che, lato senso, compone la sua impronta, come abbiamo accennato in precedenza. Grotowski parla di “addomesticamento” e di una concreta possibilità che “abbiamo abdicato”, poiché inghiottiti da una “sensazione dell’Io”.¹⁷⁹ È in questo senso che propone un “de-addestramento”.

Cercando di indagare questo “processo”, discuteremo nel prossimo capitolo due questioni fondamentali, a cui soltanto si può accedere attraverso analogie: la decostruzione come possibilità e la costruzione di un’immagine di sé. La discussione che segue non ha pretese di inquadrare

¹⁷⁸ Grotowski, J. *Holiday e Teatro delle Fonti...* op. cit.: 59

¹⁷⁹ Le espressioni qui indicate fra virgolette sono tratte dal testo “Teatro delle Fonti” in: *Holiday e Teatro delle Fonti...* op. cit.: 81- 82. Riguardo all’espressione “sensazione dell’Io”, essa è riferita da Grotowski come appartenente al resoconto di Paul Brunton “India Segreta”, libro che gli è stato regalato dalla madre nella sua infanzia. Cfr. *Ivi*, 81.

quel processo vissuto da Grotowski e dai componenti del Teatro Laboratorio, o dei partecipanti attivi (del resto le nostre sono indagini che si situano e operano per contrasto). Ribadiamo dunque che l'intento sin dall'inizio è quello di comporre una possibile lettura.

3 De-costruzione: duplicità

Malgrado quell'impostazione scientifica che conduce i ricercatori a concentrarsi su l'uno o l'altro elemento di un dato studio, a pena di sminuire gli altri campioni dello stesso fenomeno, capiamo la loro necessità che, in generale, è dettata da quei presupposti di "validità" che, in accordo con Lyotard, richiedono un carattere oggettivo, regolarità e verità. Pure noi ci ritroviamo di fronte a questi limiti. Ma del resto non possiamo soffermarci soltanto su una particella di quel fenomeno che è il teatro o le *performing arts*. Stiamo operando qui secondo alcune modalità della ricerca antropologica, ma non stiamo operando sullo stesso "corpo". Sono differenze vitali: corpo che non esiste a prescindere.

Complementare invece, è l'approccio generale che va un po' come quello di Grotowski verso Stanislavskij: fatto di furti o meglio, di "tradimenti". È in questo senso che intendiamo accostare le culture teatrali e le scienze della cultura (e della società). Queste sfere sono plurali in sé e di per sé, sono addette alla metamorfosi. Ma quale segno potrebbe coniugarle? Per ora pensiamo alle parole, o meglio ad un lessico espressivo, una sorta di grammatica con la quale ci esprimiamo. Ma è pur vero che non comunichiamo soltanto attraverso le parole.

La sola interpretazione è già, in qualche misura, una sorta di processo che tende a filtrare le informazioni – di qualsiasi natura esse siano. E questo processo può essere tanto valido quanto pericoloso. Richiamando ad esempio due psichiatri di differenti tradizioni, e la loro differenza di interpretazione su certi "fatti", Grotowski osserva:

Innanzitutto la filosofia cosciente non è la filosofia personale. I due psichiatri hanno diciamo una sorta di razionalismo scientifico come filosofia, ma là dove cominciano a reagire a certi fenomeni, là dove viene fuori da loro la vera visione del mondo che è pressoché istintiva, allora lì è un'altra cosa, e quest'altra cosa è ugualmente legata alla tradizione.

Penso che molte distinzioni di questo genere sono legate alla semantica, che semplicemente in ogni linguaggio certe cose sono codificate. Potete avere una qualsiasi filosofia cosciente, ma il linguaggio che è stato il primo linguaggio della vostra vita, ha già definito la vostra *mind structure*.¹⁸⁰

Da questa premessa evidenziamo quel filo che ha condotto Grotowski a ricercare “oltre” le differenze e, cioè, riconoscendo che “le stesse cose” possono avere “significati diversi per persone diverse” sia sul piano della parola, sia del comportamento, che della visione del mondo.¹⁸¹

3.1 Decostruzione come possibilità

Alla critica della nozione di cultura fondata sulle discrepanze e le problematicità proprie e banalmente attaccate al termine, Mayburry-Lewis¹⁸² contro argomenta che non avverrà, con l'estinzione del termine, la salvezza: se cultura (il termine) fosse inutilizzato, un altro sarebbe imposto

¹⁸⁰ Grotowski, J. *Tecniche Originarie dell'Attore...* - Dispense. Op. cit.: 14-15.

¹⁸¹ “Quando si lavora con persone di diverse tradizioni e religioni, si vede che le stesse cose hanno significati diversi per persone diverse: questo si riferisce alla parola, si riferisce al comportamento, ma si riferisce anche a tutta l'immagine del mondo”. E ancora: quando dico immagine del mondo è come Heidegger ha detto: “immagine del mondo”. Grotowski, *Tecniche originarie*. Grotowski Dispense... op. cit.: 12.

¹⁸² Maybury-Lewis D. A *Antropologia numa Era de Confusão*, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 17, n° 50, 2002; pp. 15-23. Traduzione nostra.

al suo posto. Forse potremmo allora dire che la stessa cosa può avvenire con altre parole-concetti-pratiche. Siamo d'accordo che un nome, una parola, un concetto, generalmente delimita la comprensione di una "cosa". Ebbene, ci chiediamo: e se queste parole fossero anche la fonte per incomprensioni? Se queste parole, che sono trasmesse da generazione a generazione, caricando in sé una certa comprensione che è, assieme alla parola stessa, tramandata, avremo qualche possibilità di ri-significarle, di trarle dal cimitero delle parole-che-non-dicono-nulla?

Ad ogni modo questo precetto di Mayburry-Lewis ci ricorda un'altra massima riguardo il potere delle parole e le parole come potere, laddove conoscere il "nome" è anche avere potere su ciò che è nominato. Michel Foucault in un'intervista intitolata "Il potere e il sapere"¹⁸³ confessa apertamente che il suo interesse è la "questione del potere" e le zone confinanti come verità/potere, sapere/potere. Lascia comprendere che per anni non gli è stato totalmente chiaro questo proposito, quando gli sembrava che la sua ricerca avesse come fine l'analisi dei saperi e della conoscenza nella "nostra" società. È importante notare, in questo senso, che Foucault evidenzia quel periodo fra 1955 e 1960 come marcato da due eredità storiche del XX secolo, nelle quali non era possibile addentrarsi completamente, non solo perché non erano state assimilate, ma anche per l'impossibilità di analisi, data la mancanza di strumenti adeguati per comprenderle.

Le due eredità nominate da Foucault sono il fascismo e lo stalinismo, che suscitarono il problema dell'"eccesso di potere": se il XIX secolo è stato marcato dalla miseria, dall'esplorazione economica del

¹⁸³ Foucault, Michel. *Poder e Saber. Entrevista da S. Hasumi*, Paris, 13 ottobre 1977 e pubblicata in: Urni, dicembre/77 pp: 240 – 256. La versione utilizzata fa parte della collezione "Ditos e Escritos IV – Foucault, Estrategia, Poder-Saber" pubblicata in portoghese. A cura di Manoel de Barros da Motta, Forense Universitaria.

capitale e formazione della ricchezza, sono proprio queste trasformazioni che hanno generato grande parte delle riflessioni in ambito economico e storico. Le riflessioni, a loro volta, erano impostate nella ricerca di giustificazioni a tale processo – per lo più sul pensiero della linea marxiana. Allora, il XX secolo, secondo Foucault, presenta questi “regimi”, sia il capitalista (legato al fascismo) sia il socialista (legato allo stalinismo), che dimostrano l’eccesso di potere dei meccanismi di Stato, della burocrazia e fra gli individui. Nel paragonare questi due processi, Foucault pone l’accento sul versante economico, o per meglio dire, pone in evidenza come quegli schemi economici ereditati dal XIX, attraverso i loro strumenti teorici e concettuali, non potevano dare conto degli effetti dell’“eccesso di potere”.

Forse dovremmo allora pensare come, nella seconda metà del Novecento, gli individui eredi, e al contempo coartati dai processi o “regimi”, abbiano in qualche misura riprodotto i modelli a loro imposti o, al contrario, li abbiano rifiutati nell’atto di creare alternative. Pensando specificamente alla sede delle arti performative è persino facile identificare questo processo, ma a dire la verità, sembra essere quasi impossibile sgrovigliare quei fili che hanno dato vita ad alternative, sostanzialmente inquadrare come “esperimentali”, attraverso le quali intentavano di rigurgitare o almeno di contrastare la logica coercitiva. Nelle parole di Foucault ritroviamo un’interessante provocazione, che ci riporta all’ambito teatrale-culturale-performativo:

Esiste attualmente – ed in esso che interviene la politica – nelle nostre società un certo numero di questioni, di problemi, di ferite, di inquietudini, di angosce che sono il vero motore della scelta che faccio e dei nuclei che cerco di analizzare [...]. È ciò che siamo – i conflitti, le tensioni, le angosce che ci attraversano – che, finalmente,

è il suolo, non oso dire solido poiché per definizione egli è minato, pericoloso, il suolo sul quale mi disloco.¹⁸⁴

Il potere in Foucault, principalmente quando verificato fra gli individui, è inteso come luogo strategico, ovvero non è la sola dimensione dello stato, della giustizia, ma un potere associato nelle infinite relazioni della società, sono le piccole relazioni di potere: di chi sa verso chi non sa, di chi ha e chi non ha, fra un uomo e una donna; è inoltre, associato ad una concezione di “verità”¹⁸⁵. Verità che non può essere intesa tranne che attraverso il potere e i meccanismi di potere: la storia, ad esempio, è sempre il punto di vista di un potere. Purché funzioni questa logica, e ammettendo che ci sia un ordine dall’alto verso il basso - dallo Stato che induce le piccole relazioni di potere - avverte Foucault, è necessario riconoscere che le basi, le piccole relazioni di potere, sono esercitate fra loro (gli individui) e le singole parti.

Fondamentalmente è questo il punto chiave anche nell’opera, *Sorvegliare e Punire*, la quale ci permette di avanzare rispetto il potere subito e il potere esercitato dal/nel corpo. Ci sembra possibile estendere tuttavia la portata in cui si esercita il potere e, dunque, prendere in considerazione il potere consuetudinario, quello manifestato attraverso le strutture tacitamente accettate, per mezzo delle tradizioni “inventate” e attraverso le forme quotidiane o extra-quotidiane manifestate nei diversi

¹⁸⁴ Foucault, M. *Poder e Saber...* op cit.: 230. Traduzione nostra.

¹⁸⁵ È interessante percepire come Foucault rifiuta la connotazione strutturalista con la quale correntemente le sue opere sono classificate, come ad esempio occorre in *“Le Parole e le Cose”*. A questo proposito, si può intendere, in linee generali, che la stessa critica contenuta nella tesi è applicabile all’intero contesto critico che la accoglie: egli denuncia i meccanismi di potere all’interno dei discorsi scientifici, meccanismi che obbligano a seguire delle regole, in accordo con l’epoca. È vero, tuttavia, che il modo di operare sui meccanismi di potere indica la netta possibilità di opporre resistenza ad essi, facendo allusione, inoltre, ad una lotta continua e multiforme.

linguaggi¹⁸⁶. La “verità” dunque, si situa nell’interfaccia con il potere che, a sua volta, si localizza, secondo da Foucault in diverse componenti, nelle parole, nel linguaggio, nei corpi, nelle identità, nelle strategie di stato, nella sfera politica, insomma, si può concludere: dove c’è interazione, c’è una relazione in termini di differenze e di somiglianze che può essere (e generalmente è) operata attraverso strategie di potere.

In questo senso, ci preme ricordare il discorso di Grotowski all’interno del corso romano in cui egli denuncia le strategie di potere nell’assunzione di ruoli prestabiliti – quello dell’insegnante e degli allievi e il condizionamento inerente alle parole pronunciate e ascoltate in queste “posizioni”. Ma non è soltanto il caso specifico: quella circostanza sembra dare gli indizi per ridimensionare l’intera ricerca di Grotowski e la linea di lavoro del Teatro Laboratorio, per mezzo degli attori e delle cerchie di rapporto con gli spettatori e, soprattutto evidenziare due prospettive simultanee.

La prima di queste linee consisterebbe nel potere costitutivo di una struttura (riprodotta e accettata) verso l’individuo (consapevole o no), il quale rileva il problema dell’individualità. Dall’altra parte, assumendo l’individuo come totalità e la verità come opposto alle “maschere sociali”, la ricerca di “senso” dalla parte degli individui all’interno delle strutture e della società, è argomento centrale della discussione. In quest’ultimo caso, siamo portati su di una strada in cui l’idea di “verità” diviene tratto distintivo che ne determina la propria esistenza e ricerca *in* vita, come sembra essere il

¹⁸⁶ Intendiamo, in questo senso, non solo il linguaggio parlato o scritto come abitualmente il termine viene compreso, dato il condizionamento a cui gli individui sono sottomessi. Ci riferiamo qui, in accordo con Lucia Santaella, alle modalità di comunicazione che “svelano significati”. Cfr. Santaella, L. *O que è Semiotica*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

caso appunto delle ricerche condotte da Grotowski nel Parateatro e, forse, ancor più accentuate, nel Teatro delle Fonti.

Effettivamente abbiamo aperto questa sezione partendo dalla prospettiva di potere, è attraverso d'essa che sorvegliamo e, contemporaneamente, opponiamo resistenza: laddove il rapporto potere e verità non sempre coincide ci sembra sia possibile sottrarre un eco dell'esistenza, una traccia della cultura, un soffio di totalità. Punto di avvio, allora, è il linguaggio.

Impronta di un simile processo è denunciata nelle stesse parole di Grotowski. Parole per lo più derivate da conferenze, di carattere parlato; raggruppate e comunicate in un secondo momento, come nota Chiara Guglielmi¹⁸⁷; parole che cercano di ricomporre gli incontri. È difficile dire in quale misura sia possibile estrarre l'essenza di quei discorsi poiché mancano le pause; manca il respiro. Lo stesso Grotowski dichiara:

So che gli apparecchi di registrazione sono in funzione, ma nonostante tutto amerei vedere le vostre facce [...]. È molto difficile ritrovare un contatto, allora bisogna fare un discorso in modo freddo, perché dall'inizio i nostri ruoli sono definiti: sono obbligato a spiegarvi qualcosa e voi dovete essere d'accordo o no, potete farmi delle domande ma è molto difficile fare le vere domande se c'è tanta gente. [...]¹⁸⁸

Di seguito a questo passaggio, Grotowski paragona la propria situazione discorsiva ad una scena presentata agli spettatori. Ciò ci permette di individuare un problema fondamentale che è, in fondo, quello del teatro:

¹⁸⁷ Guglielmi, Chiara. Le tecniche originarie dell'attore. Biblioteca Teatrale, Bulzoni Editore, n. 55-56, luglio-dicembre 2000.

¹⁸⁸ Grotowski, J. Seminario aprile 1981, dattiloscritto inedito, Università di Roma, Istituto del Teatro e dello Spettacolo. In Guglielmi, C. Le tecniche originarie dell'attore. Biblioteca Teatrale, Bulzoni Editore, n. 55-56, luglio-dicembre 2000, pp.: 18.

l'impossibilità di creare **un'opportunità d'incontro** quando si è dentro a ruoli prestabiliti. In conclusione, osserva Grotowski "bisogna essere liberi di non identificarsi con questi ruoli". Il messaggio che si coglie è chiaro e oltrepassa la dimensione scritta. Si rivolge, nella situazione, ad ognuno dei partecipanti, così come dovrebbe avvenire in teatro (e già oltre teatro).

Nota Guglielmi che, l'atteggiamento di Grotowski, in questo senso, è quello di "non porre mai l'accento sul pubblico come folla ma sempre sullo spettatore come individuo". La rinuncia a sottoporre lo spettatore alla condizione di "uno qualsiasi", ricordiamo, avviene anche nel tentativo di farlo "testimone" dell'azione teatrale, testimone dell'incontro. E tale prospettiva conduce all'inclusione dello stesso testimone, attivamente, nelle proposte, nei progetti del parateatro, che non hanno più nulla a che vedere direttamente con la rappresentazione teatrale, ma sono "un allargamento dei confini del teatro". Tale seme, ricordiamo, sembra essere già presente in "Per un teatro povero", quando si ha manifestazione dell'interesse verso uno spettatore di "inquietudine non generica" orientato nella ricerca della "verità su se stesso e sulla sua missione nella vita."¹⁸⁹ Ma qui la natura è tutt'altra: siamo nel campo della cultura attiva o della partecipazione o del "teatro non-teatro".

Ci interessa rilevare, in questo senso, da un lato il potere delle parole (e del complessivo linguaggio) all'interno di certe logiche – quella del discorso ne è esempio, in cui il semplice cambiamento di terminologia comporta un fiume di provocazioni e, al contempo, stabilisce un'altra regolamentazione all'interno della categoria proferita/scritta/percepita. Dall'altra parte però, vogliamo allargare il discorso verso quella

¹⁸⁹ Grotowski, J. Per un teatro povero...; op. cit.: 49. Lo osserva inoltre, Guglielmi, Le tecniche originarie... op. cit.: 19.

caratteristica che è fondamentale, secondo noi, per la comprensione dei presupposti che guidano il lavoro con il Performer.

Ci riferiamo all'idea di condizionamento e, di conseguenza, a quella di decondizionamento, termine spesso presente nei discorsi di Grotowski, la cui applicabilità è rintracciabile principalmente per quanto riguarda i discorsi, che in verità sono riferiti ai processi dell'individuo – sia il Performer, il testimone, o l'individuo in modo generale. D'altronde, è significativa la vigilanza dello stesso Grotowski riguardo alla terminologia utilizzata per riferirsi al lavoro, la continua attenzione alle parole e, di conseguenza, opponendo resistenza alla logica della significazione e, possiamo dire, non permettendo la stabilizzazione, la cristallizzazione delle pratiche in concetti, in parole morte o vuote. Tale strategia impediva (e tuttora crea delle difficoltà ai ricercatori) che alle esperienze fosse strappata la completezza della dimensione vissuta e, anche è vero, minava il campo delle riproduzioni.

Per dare conto di quest'idea e problematizzarla all'interno di quel fenomeno più ampio, delineato precedentemente, riguardante le componenti potere e verità, ricorreremo alla nozione di Decostruzione. Situata all'interno di un discorso filosofico, viene "scritta" da Jacques Derrida, nel '67. Decostruzione in verità è, come categoria analitica e proposta cognitiva, molto vicina al termine utilizzato da Grotowski all'interno dei discorsi, principalmente quelli degli anni '70 e cioè, il "decondizionamento". In questo testo utilizzeremo entrambi i termini che denoteranno la stessa modalità di lavoro e di pensiero.

Sono necessarie tuttavia alcune osservazioni. Il 'trapianto' del concetto di decostruzione opera per vie simili a quella denotata nel concetto di decondizionamento. Lo stesso Grotowski riconosce che il termine "decondizionamento" proviene da un libro di Mircea Eliade, e che in effetti

si potrebbero “trovare diverse parole” per alludere a quel processo per cui l’“uomo lavora su se stesso”¹⁹⁰.

La nostra scelta non è casuale per due ragioni: abbiamo scelto la nozione (più che concetto) di decostruzione perché essa non è semplicemente circoscrivibile nell’ambito delle parole. D’impianto filosofico, la decostruzione richiede movimento e implica azione, si oppone sostanzialmente alla stabilità degli stessi concetti che significano e cristallizzano la percezione del mondo e dello stesso uomo. Due: il termine decondizionamento, utilizzato da Grotowski, si situa all’interno di ragionamenti che, in certa misura e paradossalmente, sembrano aver condizionato la sua interpretazione al di fuori delle stesse parole o concetti, come ad esempio, “decondizionamento della percezione”, come vedremo in seguito.

La nostra proposta non è soltanto scambiare un termine per l’altro. Anzi, utilizzeremo comunque il termine decondizionamento, ma precisiamo quella che per noi è una fondamentale differenza: mentre “decondizionamento” è spesso utilizzato per indicare il lavoro sulla percezione, decostruzione vuole rimarcare il nesso corporale ed esperienziale. Sappiamo che entrambe le dimensioni non sono separate, ma le parole alle volte possono anch’esse funzionare come un’arma.

Non vogliamo pertanto trasportare l’intero contesto filosofico, tuttavia ci permettiamo di eseguire un’approssimazione fatta e riconosciuta nelle somiglianze e differenze. D’altronde, la durezza o rigidità che potrebbe essere inizialmente associata al termine “de/costruzione”¹⁹¹ ci

¹⁹⁰ Grotowski, J. *Tecniche originarie dell’attore...* - Dispense. Op. cit.: 79

¹⁹¹ Decostruzione è una terminologia utilizzata nell’architettura, ma non porta in sé l’idea di distruzione. La decostruzione nell’architettura si oppone alla linea del costruttivismo, rimandando alla decomposizione delle forme. La decostruzione viene trattata in questa tesi come nozione, come d’altronde molti teorici difendono

sembra permettere di applicare la nozione in modo più incisivo nell'angolo delle costruzioni di significati sociali e culturali – e, banalmente, verso la concezione dell'uomo condizionato da queste costruzioni. Ciò significa che vogliamo amplificare, per quanto sia possibile, l'idea di decondizionamento fino a toccare quelle costruzioni corporali, o meglio psicofisiche, laddove il segno e il significato si sono solidificati senza che fossero percepiti, laddove le costruzioni hanno condizionato l'individuo e la sua (propria) percezione.

Ci preme fare un'ultima considerazione rispetto l'uso della prospettiva decostruttivista: l'uso del termine decondizionamento, per quanto ci sia stato possibile osservare, sembra alludere al contempo sia ad un'idea di processo che di risultante. Con l'uso della parola decostruzione, tuttavia, si cerca di mantenere lo sguardo più sul processo che sulla risultante. E ciò, sostanzialmente, per conto di un'evidenza rilevata dallo stesso Grotowski:

Abbiamo scoperto in sostanza che si recita troppo e ci siamo messi a cercare come rinunciare a recitare. [...] Ma è possibile rinunciare a recitare? Mai del tutto. Ci sono dei passaggi, dei momenti in cui si trova il modo di rompere la recitazione che si conosce, ma poi subito si crea di nuovo una convenzione.¹⁹²

L'idea implicita nell'espressione 'decostruzione del Performer' accenna dunque a questa consapevolezza per cui appena la struttura viene "annientata" attraverso il "lavoro su se stesso", un'altra al posto di quella di

che lo sia; l'argomento è assai delicato poiché contiene in sé l'essenza della stessa nozione: inquadrare decostruzione come concetto sarebbe come negargli il proprio movimento, ossia solidificarla in una parola-concetto-morto. Prendiamo in prestito allora la nozione di decostruzione in tutti i suoi "vantaggi" per perquisire le possibilità di lavoro dell'attore, sul corpo-mente costruiti (condizionati) dalle strutture socio-culturali. Riaffermiamo allora l'interpretazione dell'uomo come un costruito socio-culturale e accenniamo, assieme alle proposte di Grotowski, alla possibilità di decostruzione.

¹⁹² Grotowski, J. Vent'anni di attività... op. cit.: 33

prima si stabilisce. Utilizzando un'analogia si potrebbe dire che appena si abbandona un indumento subito un altro ne prende il posto: un modo di camuffare quella "nudità". E tale atto non significa che l'individuo sostituisca l'abito, ma che piuttosto trovi altre forme per "nascondersi". Tutto sommato, la prerogativa del lavoro Parateatrale, che era quella di arrivare all'abbandono delle maschere, al completo denudamento dell'individuo, pare prolungarsi nel Teatro delle Fonti. A differenza della tappa precedente, possiamo verificare che nel Teatro delle Fonti Grotowski cerca di studiare più accuratamente le possibilità di decondizionamento per mezzo delle tecniche. Quali tecniche? Tecniche che stanno alla base delle culture e che possono essere trovate nelle tecniche interumane e, principalmente, attraverso la tecniche personali.

Avviando allora questa strategia, rendiamo alla lettura due brani che utilizzano il concetto di decondizionamento. Il primo si trova nel testo *Teatro delle Fonti* che è, in verità, un insieme di brani tratti da testi, discorsi e spiegazioni date da Grotowski tra il '79 e '82. Così leggiamo:

Cosa accade quando le tecniche quotidiane del corpo, che sono abitudini in un definito cerchio culturale, sono sospese? Queste tecniche del corpo quotidiane sono, secondo l'analisi di Marcel Mauss, la prima differenziazione culturale. Quando sospese che cosa appare? Bene, la prima cosa che appare è il decondizionamento della percezione¹⁹³.

Quindi è evidente che il termine, in questo caso, serve a connettere e prolungare l'esperienza azionata fra due campi diversi – quello del corpo e quello della percezione. Tale processo e la propria risultante dovrebbero essere contenuti in quella stessa parola. Decondizionamento o alterazione

¹⁹³ Grotowski, J. *Teatro delle Fonti in: Holiday e Teatro delle Fonti...* op. cit.: 90 – 91. Corsivo nostro.

della percezione sono allora il risultato della sospensione di certe strutture; decondizionamento è la parola che annoda un processo fra il corporale e il percettivo ed è, inoltre, una ‘semplice’ parola in una struttura letteraria, che informa, assieme ad altre parole, su un processo e sulla risultante¹⁹⁴.

Se guardiamo il testo della Guglielmi, scritto con base nelle lezioni-conferenze tenute da Grotowski all’Università di Roma, si legge: “Il punto di partenza è che la percezione è condizionata dall’educazione [...]”. Poco più avanti scrive: [“Mettere in dubbio il modo di percezione educata”] “significa riconoscere in sé il condizionamento della percezione e imparare delle tecniche per “de-condizionarla””.¹⁹⁵ Oltre alla grafia diversa, riportata con un trattino, abbiamo un avanzamento concettuale molto importante, e cioè la piena cognizione che la percezione è condizionata *da qualcosa*, ovvero che esistono delle configurazioni o strutture che condizionano la percezione. Di conseguenza si assume l’esistenza di una possibilità di riconoscere queste strutture, e la possibilità inoltre di interrompere la loro azione, per mezzo di certe tecniche.

La differenza è molto sottile – almeno per quanto è dato leggere attraverso quelle parole. Nel testo sul *Teatro delle Fonti*, punto rilevante è la considerazione che “la nostra attenzione registra esclusivamente quegli stimoli che sono in accordo con l’immagine del mondo che abbiamo

¹⁹⁴ Insistiamo sulle ‘tonalità’ della parola cercando di provocare la percezione circa il processo che prevede l’impiego in lingua scritta e parlata di un termine e la pratica insita nella parola stessa. Questa prospettiva è meglio discussa sia nell’ambito stesso del concetto di decostruzione, cui la massima provocazione secondo noi è far percepire che nel momento in cui un individuo legge una lettera, il soggetto stesso che l’ha scritta è assente. Ma questa è anche una delle linee basi dell’analisi rituale per cui le parole pronunciate hanno comunque un valore concreto. Quest’approccio può essere verificato anche nella teoria del *Speech Acts*, come in Austin, J. *How to do Things With Words*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1962. Riguardo all’analisi dei riti si veda: Mariza Peirano, *O Dito e o Feito. Ensaios de Antropologia dos Rituais*. Rio de Janeiro, Relume Dumara, 2002.

¹⁹⁵ Guglielmi, Le tecniche originarie... op. cit.: 46

appreso. In altre parole ci raccontiamo tutto il tempo la stessa storia.”¹⁹⁶ È in questo senso che Grotowski ci parla della sospensione come decondizionamento “delle tecniche del corpo quotidiane, abituali, specifiche di una precisa cultura”.

In questo caso l’alterazione della percezione è di per sé la risultante del decondizionamento, mentre nel testo *Le Tecniche originarie dell’attore*, ci sembra di poter leggere che il decondizionamento non è solo la risultante, ma l’azione stessa di riconoscere le strutture condizionanti. Ponderiamo riguardo la presenza della stessa dimensione, in un certo modo, implicita nel testo precedente di Grotowski, ma il carattere esperienziale pare essere definitivo nelle esposizioni del’82. Ci interessa in questo caso sottolineare che la possibilità di decondizionamento è rilevata sia nella dimensione corporale che nella dimensione percettiva: “tutti questi condizionamenti, culturali, sociali, si possono sospendere anche lavorando sulla mente. Perciò non è una via a senso unico ma bensì una doppia via, anche se, avverte Grotowski “il decondizionamento diretto della mente” non è adatto al progetto transculturale intrapreso e possono essere, “persino rischiose”¹⁹⁷.

Detto ciò, ritorniamo alla dimensione delle parole per cercare di apprendere la concezione di decostruzione, intesa come processo. Nell’apertura del testo *Holiday [Swieto]: Il giorno che è santo*, Grotowski dichiara:

Certe parole sono morte, anche se continuiamo a usarle.
Tra tali parole ci sono: spettacolo, rappresentazione,
teatro, pubblico, ecc. Ma cosa è vivo? Avventura e
incontro: non quale che sia; ma che accada quello che

¹⁹⁶ Grotowski, J. Teatro delle Fonti *in*: Holiday e Teatro delle Fonti... op. cit.: 91-92.

¹⁹⁷ Grotowski, J. Teatro delle Fonti *in*: Holiday e Teatro delle Fonti... op. cit.: 92.

vorremo ci accadesse e poi accada anche ad altri tra noi.¹⁹⁸

La consonanza con l'idea di Derrida, per quanto riguarda le parole, ci permette di ipotizzare che parole morte stiano dovunque, cristallizzate, fossilizzate e incorporate. In questo senso, combattere le “parole morte” corrisponderebbe ad una necessità che contempi la dimensione della vita e la dimensione dell'esperienza. È importante dunque percepire che la dimensione della parola contiene in sé una possibilità e potenzialità viva; essa può essere tramutata a seconda del contesto in cui appare, intesa, fraintesa o “riscritta”; può anche assumere una posizione di potere. Uno dei problemi che vogliamo accennare in questa sede è la riverberazione nella “presenza” a cui dovrebbe fare causa la propria parola – di chi l'ha pronunciata, di chi la scrive e di chi la legge.

La proposta di Decostruzione nella teoria filosofica di Derrida, pertanto, inizialmente formulata all'interno del contesto del linguaggio, è ridimensionata dallo stesso Derrida in direzione all'idea di “presenza-assenza”. Con questa ulteriore puntualizzazione e sommata a quanto abbiamo indicato precedentemente, a rispetto dell'inesistenza di un Io fisso (o almeno dell'ambizione di questo presupposto) determiniamo il campo in cui ci è possibile agire: sull'individuo, nella sua completezza, vale a dire sul Performer-individuo.

A partire dalla lettura di Johnson¹⁹⁹, possiamo assimilare la scrittura di Derrida come defamiliarizzazione delle distinzioni consuete fra il parlare e lo scrivere, fra vita e morte, presenza e assenza, umano e

¹⁹⁸ Grotowski, J. Holiday e teatro delle Fonti... op. cit.: 59.

¹⁹⁹ Johnson, Christopher, Derrida: *A Cena da Escritura*. São Paulo: Editora Unesp, 2001. Traduzione nostra.

animale, sottolineando le sue co-implicazioni e le sue continuità. Secondo l'autore:

Le diverse filosofie (logocentriche) della presenza che danno priorità al vivente, all'umano, individuale, cosciente (tradizionale) e trattano come semplicemente secondario e derivato qualsiasi delle mediazioni esterne, richiedono queste distinzioni e demarcazioni in modo di mantenere la fissità del soggetto puro e integralmente cosciente, il quale è ordinariamente denominato "uomo".
200

Si possono individuare come principali motivi correlati alla decostruzione:

- 1- La "presenza-assenza-differenza" che indica la scrittura come risultante della voce, dell'esperienza e del pensiero al tempo stesso, nelle quali le parole scritte non contengono la presenza dell'autore (colui che ha scritto). Il testo, dunque, è "presenza differita", essenzialmente *Différance*, ovvero la differenza fra l'essere e la scrittura.
- 2- La verità come un qualcosa che sta per avvenire, che accade, un qualcosa che è sempre in movimento e che, se fissato, smette di esistere (analogia all'essere).
- 3- Il richiamo al lettore in quanto figura attiva, ovvero colui che legge il testo deve essere ingaggiato a riflettere da un lato sulle parole dal punto di vista della sua propria esperienza e dall'altro decontestualizzando le parole o i concetti iscritti dentro una tradizione.

²⁰⁰ Johnson, C. A Cena da Escritura, op. cit.: 45

- 4- La tradizione strettamente occidentale, logocentrica, come ordine che condiziona la scrittura, ed anche il pensiero, la quale viene semplicemente ripetuta (o si potrebbe dire rappresentata?) e che deve essere sottoposta al pensiero critico, non nel senso di abbandonarla ma di aggiungere qualcos'altro.
- 5- Il vuoto, la sbarra, il terzo elemento, lo spazio fra la scomposizione e la ricomposizione come "risposta" (sempre provvisoria).

Perché la decostruzione prevede lo smembramento di un "mosaico" e la sua ricostruzione, senza che quest'ultimo sia uguale ma soltanto sia identificato al primo per successione, il traguardo Derridiano ed anche il suo merito si è saldato proprio nel passaggio di una cosa all'altra, dal primo al secondo. Ed è ovvio che la decostruzione, dal punto di vista di Derrida si deve instaurare laddove il significato non corrisponde più al segno, laddove la relazione Uomo/Mondo si è cristallizzata. Allora non è più il discorso "A" che interessa, ma anche non lo è il discorso "B di A". Ciò che interessa è movimento, è traccia. È la traccia che rivela l'essere dietro alle "parole morte".

La nozione di decostruzione critica, fondamentalmente, la relazione "cultura – realtà" che è intesa come categorizzante della visione del mondo Occidentale (ovviamente la critica è situata all'interno del contesto culturale Occidentale) e l'organizza in termini di una stabilità inesistente, per certi aspetti. Uno di questi aspetti riguarda il rapporto fra uomo-mondo. La stabilità riferita rimanda alla comprensione dell'esistenza di una struttura o di un "principio strutturante" complessivo ai sistemi.

L'idea asserita nella decostruzione è di rifiutare, attraverso una permanente vigilanza critica, qualsiasi forma di naturalizzazione, e perciò obbligare alla rivisitazione dei concetti sedimentati culturalmente. La proposta sostenuta è dunque di operare una defamiliarizzazione sulle distinzioni consuete innestate nella relazione significante/significato, al fine di comprendere il pensiero *come* movimento.

Proponendo che si pensi il tempo nella sua divisibilità, Derrida constata che il tempo presente è il mezzo, attraverso il quale abbiamo la percezione di passato e di futuro e, tuttavia, la stessa nozione di presente ci sfugge. La questione che irrompe con forza, dunque è: come pensare l'essere e lo stesso tempo (o la sensazione di tempo) se non che a partire dal tempo presente? La dialettica si è instaurata e, con essa, la riproposizione fondamentale: come l'Essere è in relazione a ciò che è stato e a ciò che potrebbe venire ad essere?

La percezione di ciò che si è, ha spazio nei limiti della possibilità di afferrare un'immagine di se stessi, immagine costruita attraverso il rispecchiamento nel passato, nel presente e nell'altro che fa da contrappunto, o meglio che dà la misura di ciò che viene rispecchiato. Se l'Io è una costruzione, allora esiste una possibilità di decostruzione: ne è intrinseca la possibilità di rimetterlo in movimento, ovvero dell'Essere nel presente.

Vogliamo fare causa a due brani trascritti da Guglielmi e che si riferiscono al corso romano intitolato *Tecniche originarie dell'attore*. Questi brani ci aiutano a basare il nostro ragionamento. Nel primo, Grotowski parla in termini della costruzione della personalità e dell'imitazione dei ruoli prestabiliti. In questi termini egli chiama l'attenzione degli ascoltatori cercando di far percepire i condizionamenti;

“l’individuo che voglia rispondere all’appello deve fare il minore uso possibile dei condizionamenti”, trascrive la Guglielmi.²⁰¹

In questo senso Grotowski parla direttamente ad ogni ascoltatore: “fino a un certo punto della nostra età si è ancora qualcosa di più che le citazioni. Ma poi si comincia ad essere le citazioni e, passo dopo passo, si è sempre di più citazioni.”²⁰² Da qui il richiamo individuale che richiede all’ascoltatore/spettatore del seminario di porsi in condizione di apertura, o meglio semplicemente di tentare di decondizionarsi, ma anche indica la possibilità latente di creare un “movimento”, un’interazione, se non con parole con un linguaggio che si potesse stabilire in quel momento presente.

A nostro avviso l’idea di “spogliarsi”, espressa anche attraverso il termine “denudarsi”, può essere ricondotta e applicata alla concretezza delle forme ovvero, assumendo che l’individuo indossi delle maschere (principio di identificazione e diverso da quello di identità) e si presenti d’accordo con un certo parametro – fisico e psichico, assumiamo che sia possibile lavorare su queste forme. In altri termini, l’atto di denudarsi significa ed implica decostruirsi, mentre con decostruirsi si intende instaurare una vigilanza critica e sradicare in sé e da sé quei pezzi, rattoppi di comportamento e riferimenti acquisiti. In questo è possibile asserire che nelle ristrette

²⁰¹ Afferma Guglielmi: i condizionamenti possono essere di diversa natura: sociale, culturale, linguistici, concettuali. Le tecniche originarie... op. cit.: 17

²⁰² Grotowski, J. Seminario 29-11-1975, *In*: Guglielmi, Le tecniche originarie... op. cit.: 18. Il contesto in cui viene presentata l’idea è quello in cui Grotowski convoca gli “ascoltatori/spettatori” del seminario romano a spogliarsi dei propri presupposti, lasciando spazio dunque ad un possibile incontro e, al contempo, ad un’apertura per cui ciò che ascoltano non sia ridotto alle conoscenze acquisite in precedenza. Ironicamente anche noi alle volte siamo limitati alla riproduzione della riproduzione – come nella citazione di questo brano. Ovviamente il contenuto in questa citazione esplicitato, dentro certi limiti, conduce ad altri livelli, come quelli per cui un individuo impara a “dare il nome alle cose” o semplicemente “percepire le cose”. Ma questa è anche una strategia di potere che limita o delimita forme di pensiero nonché di percezione. Si chiama in causa, in questo senso, la trasmissione della conoscenza dei saperi, dei comportamenti acquisiti, taciti, incorporati.

descrizioni dei progetti parateatrali, ma anche della costruzione di *Apocalypsis cum Figuris*, possiamo rintracciare alcune strategie sulle quali l'individuo può operare.

Il secondo brano invece punta sul decondizionamento della percezione, che abbiamo già discusso. Nelle parole di Grotowski:

È fuori dubbio che il nostro modo di percepire è completamente condizionato dalla maniera in cui è educata la nostra percezione. È come nel proverbio di un popolo che abita nel Ghana. Il proverbio dice: “lo straniero che arriva e guarda, vede solo quello che conosce”. È tutta la chiave. Si vede solo ciò che si conosce, questo è il primo livello. E il secondo è che si applica la probabilità per interpretare quello che si vede.²⁰³

Due osservazioni al riguardo: la prima, che possiamo intendere il condizionamento della percezione come risultante dell'educazione, ma sì il complessivo comportamento dell'individuo che viene ridimensionato, nel tempo, d'accordo con l'incorporazione di certi presupposti o elementi, concreti o simbolici. Complementare, quindi, è l'affermazione che porta ad associare corpo e linguaggio, e vice-versa:

Si manifesta sempre una certa logica paradossale fra ciò che diciamo e ciò che facciamo. E comunque, si viviamo pienamente, la parola nasce dalle reazioni del corpo. Dalle reazioni del corpo nasce la voce, dalla voce il linguaggio”.²⁰⁴

Due: rispetto l'uso del proverbio, possiamo indicare la prospettiva antropologica contenuta nell'interpretazione fatta da Grotowski. Ciò rivela la dimensione sulla quale vogliamo operare e, al contempo, provoca la

²⁰³ Grotowski, J. In: Guglielmi, Le tecniche originarie dell'attore... op. cit.: 46

²⁰⁴ Grotowski, J. *Ciò che è stato* (1970), Sipario, n. 404, 1980: 19.

nostra riflessione sulla figura dello straniero che è, tra l'altro, un punto di contatto con la teoria di Derrida.

Un'ultima precisazione ci sembra di immensa importanza e rispetto tratta riguardo ad una "coppia oppositiva" frequentemente impiegata nella terminologia di Grotowski, ossia, la *mind structure* significando "ciò che in noi si è formato in seguito ai condizionamenti di ambiente, educazione e cultura" e l'opposta *struttura mentale di base* che sottintende la struttura "primaria, ereditata con la nostra nascita e che precede le differenziazioni culturali".²⁰⁵

La proposta di decostruzione allora dovrebbe incidere su quella *mind structure* o almeno rivelare quelle strutture che reggono il comportamento individuale.

Giunti a questa elaborazione possiamo recuperare quella prospettiva cui fondamento è la mutua influenza fra individuo e società, due poli in continua interazione e trasformazione.

In questo senso, guardiamo alla teoria base dell'interazionismo simbolico e rintracciamo il fondamento di ciò che viene ad essere in seguito una corrente del "*self*", ovvero del "se stesso", che ha avuto grande ripercussione nelle teorie sul comportamento collettivo e dei ruoli sociali, nei diversi ambiti - sociologico, filosofico, antropologico e, crediamo, possa anche illuminarci in campo teatrale, o, meglio, post teatrale.

²⁰⁵ Guglielmi, Le tecniche originarie dell'attore... op. cit.: 47

3.2 Costruzioni possibili

Il nostro sguardo si indirizza verso quella linea della rappresentazione dei ruoli sociali cui esponente è Erving Goffman, interazionista di base che, possiamo dire, opera una strategia alquanto perspicace nell'elaborazione di un concetto di identità, appunto rappresentato dall'individuo nella vita quotidiana, utilizzando il teatro come impalcatura. Prima di Goffman, le radici di questa vertente dell'analisi sociologica, sono approfondite da George Herbert Mead e, ancor prima, da Charles Cooley. Di quest'ultimo ci interessa segnalare un principio del ragionamento in termini d'identità, che viene posto all'interno della teoria del "Sé Rispecchiato"²⁰⁶. Ciò non solo perché ci dà un'idea delle discussioni all'inizio del 900 e ugualmente delle origini del concetto identitario ma, soprattutto, perché contiene un esercizio riflessivo dal quale noi prendiamo spunto. Oltretutto è un valido strumento che ci aiuta a ridimensionare il diamante culturale, nel senso che l'interazione e mutua influenza fra le parti

²⁰⁶ Si noti tuttavia che la discussione va in un'altra direzione: il fulcro non è quello dell'identità, ma della formazione di un'immagine del "sé" condizionata all'interno di un'organizzazione sociale. Inoltre, è importante rimarcare che l'idea di individuale corrisponde all'idea di *Self*, e va letta con qualche speciale attenzione, poiché si avvicina alle teorie in campo della psicologia. In questo senso, la concezione di "Sé" adottata da Cooley ha come premessa la divisione fra "Io" e "Me" operata da William James (1890), per il quale il primo – l'Io è un elemento classificato come attivo, mentre il secondo è passivo. Ci sembra dunque che, non solo la dualità è rintracciata alle basi di questa teoria, ma si noti, soprattutto, il carattere psicologico sin da una prospettiva dell'immaginazione e dei riecheggiamenti della stessa immagine. Un altro chiarimento concernente al riferimento in ambito dell'idea di 'individuale' è che essa è ancora fortemente marcata da un pensiero naturale/biologico, come attesta lo stesso titolo dell'opera: Cooley, C. *Human Nature e Social Order* (1902). New York: Schocken Books, Inc. 2009.

è anche reperibile nei singoli individui (che di per sé sono un complesso) e fra essi e gli oggetti culturali.

*Looking-glass self*²⁰⁷ è il concetto che raduna i tre aspetti da lui osservati nella definizione dell'individualità (in termini di *Self*) che, secondo Cooley, si compone dell'interazione con il mondo sociale. I tre aspetti sollevati da Cooley, che stanno alla base della teoria del "sé rispecchiato", sembrano essere determinati, in linea generale, in relazione all'altro. Essi sono: 1- l'immaginazione della propria apparenza, l'immagine che ognuno compone di sé e intende dare a vedere all'altro, 2- l'immaginazione del giudizio che l'altro darà dell'immagine che gli è stata data a vedere (dell'io) e, 3- un tipo di auto-percezione che avviene piuttosto come reazione – di orgoglio o vergogna.²⁰⁸

"Each to each a looking-glass

Reflects the other that doth pass"

²⁰⁷ Cooley, C. *Human Nature e Social Order...* op. cit.: 184

²⁰⁸ Nell'originale: "In a very large and interesting class of cases the social reference takes the form of a somewhat definite imagination of how one's self - that is any idea he appropriates - appears in a particular mind, and the kind of self-feeling one has is determined by the attitude toward this attributed to that other mind. A social self of this sort might be called the reflected or looking-glass self:

"Each to each a looking-glass

Reflects the other that doth pass."

As we see our face, figure, and dress in the glass, and are interested in them because they are ours, and pleased or otherwise with them according as they do or do not answer to what we should like them to be; so in imagination we perceive in another's mind some thought of our appearance, manners, aims, deeds, character, friends, and so on, and are variously affected by it.

A self-idea of this sort seems to have three principal elements: the imagination of our appearance to the other person; the imagination of his judgment of that appearance, and some sort of self-feeling, such as pride or mortification. The comparison with a looking-glass hardly suggests the second element, the imagined judgment, which is quite essential." Cfr. Cooley, C. "The meaning of "I"". In: *Human Nature and the Social Order ...* op. cit.: 183- 184. Il capitolo "The Looking-Glass Self" è inoltre presentato in: *Symbolic Interaction: An Introduction to Social Psychology* (1902). A cura di Nancy J. Herman, Larry T. Reynolds. New York: General Hall, 1994; pp: 196 -198.

La forma poetica con cui Cooley concatena la sua teoria lascia margine alla nostra interpretazione. Innanzitutto, ci sembra che la provocazione sia posta su due piani: l'uno racchiuso nell'ottica del sociale [*social self*], e l'altro potenziato dalla proiezione dell'immagine stessa.

In linea generale, quindi, ognuno rispecchia l'altro e, dall'immagine riflessa, percepisce e definisce sé. Si comprende che il luogo dello 'specchiamento' non è in relazione all'"altro", ma piuttosto in relazione all'immagine che l'altro produce dell'"Io". L'immagine prodotta dall'altro, a sua volta, è reazione all'immagine che gli è stata data a vedere. Si conclude allora, che la "finzione" o la dimensione di manipolazione dell'immagine esiste sin da un primo momento, quando l'individuo, immaginando quale giudizio sarà dato della sua immagine, la "configura" in modo da far vedere all'altro ciò che ritiene essere più adeguato.

Questa manipolazione, strategia o 'configurazione' dell'immagine, come l'abbiamo chiamata, può essere ricondotta ad un esempio che teorizza circa l'apprendistato di un bambino, ovvero come un bambino impara le 'figure' attraverso un codice culturale ancor prima di rapportarle nominativamente in relazione ad una struttura più ampia, in causa quella sociale²⁰⁹.

Il bambino, secondo Cooley, non è cosciente della propria individualità, vale a dire non è cosciente di se stesso. Secondo l'autore, soltanto in un secondo momento il bambino passa ad avere una "coscienza irriflessa", percependo la propria posizione e relazione all'interno di un gruppo (ad esempio la famiglia, ma non chiama la madre o la sorella per nome). Questo secondo stadio è interessante poiché, d'accordo con l'autore,

²⁰⁹ Cooley, Charles H. *L'organizzazione Sociale* (1909). Milano: Edizioni di Comunità, 1963: 10 - 11. Titolo dell'originale: *Social Organization: A Study of the larger mind*. L'esempio inoltre era già stato discusso in *Human Nature and the Social Order* ... op. cit.: 186.

il bambino “ha già immagini e modi di sentire [della famiglia, dei nomi delle cose] da cui si svilupperanno queste idee.” A questa seconda tappa corrisponde l’acquisto dell’autocoscienza e della coscienza della società. In seguito inizia la terza fase in cui nel bambino “sopraggiungerà la coscienza riflessa, che lo porterà a dare un nome a se stesso e agli altri e che condurrà ad una percezione più completa delle relazioni che costituiscono l’unità di questo piccolo mondo.”²¹⁰

A questo proposito, George Mead, nella prefazione all’opera *Human Nature and Social Order* argomenta:

From this passage I think we may form a definite conception of Cooley's doctrine of society. It is an affair of consciousness, and a consciousness that is necessarily social. Others exist in his imagination of them, and only there do they affect him, and only the imaginations which others have of him does he affect them. These ideas differ from each other as they exist in the conscious experience of different people, but they also have cores of identical content, which in public consciousness act uniformly. This identity Cooley insists upon. It is as real as the difference. But its locus is found in the experience of the individuals. [...]²¹¹

Un altro aspetto rilevato da Cooley riguarda la massima di Descartes “*cogito, ergo sum*”²¹². In linea generale, afferma Cooley, “penso, dunque sono” è unilaterale poiché esclude l’aspetto sociale (noi) e implica l’accettare che la coscienza dell’io sia un elemento di ogni coscienza, mentre essa è conseguenza di uno sviluppo. Ancora Mead a questo proposito:

²¹⁰ Cooley, Charles H. *L’organizzazione Sociale...* op. cit: 10 - 11.

²¹¹ George Herbert Mead (Foreword) in: Cooley, C. *Human Nature e Social Organization...* op. cit: XXIV

²¹² Descartes, René. Discorso Sul Metodo, 1637 *apud* Cooley, C. *L’organizzazione Sociale...* op. cit.: 9.

The self is no longer a Cartesian presupposition of consciousness. In conduct it is a precipitate about a fundamental impulse or instinct of appropriation and power, while the primary content appears as a feeling or sentiment the self-feeling which defies further analysis. Here Cooley follows James very closely.²¹³

C'è un dato parallelo alla stessa teoria che sembra essere molto interessante: mentre Cooley si oppone all'individualità come indipendente dal complesso sociale, egli nomina questo aspetto "sociale" come "noi", per cui la complementarietà – individuale e sociale - nella teoria di Cooley potrebbe essere assunta come "io" e "noi" invece che la formula "io" e "gli altri"²¹⁴. Questa dimensione è importante secondo noi, perché dimostra un ragionamento che, sin dagli inizi del Novecento, nonostante il predominio dell'ambito sociale sull'individuale, considera da un lato la stessa individualità come elemento di relativa autonomia all'interno della sfera sociale e, dell'altra, pone le basi sulle quali si sviluppa l'interazionismo, inteso come costruzione del sé e dell'identità individuale per mezzo dunque del contatto (e confronto) con gli altri.

Per quanto ci sia possibile indietreggiare teorica e storicamente, Cooley rimane il primo studioso che tratta dell'identità personale

²¹³ George Herbert Mead (Foreword) in: Cooley, C. *Human Nature e Social Organization*.. op. cit: XXIV

²¹⁴ Non sembra tuttavia che questo ragionamento si sia imposto nelle teorie di Cooley. Certamente con i dibattiti antropologici che mettono in discussione l'alterità, riusciamo a vedere in quel cambio di termini una possibilità latente di comprensione che, effettivamente si è sviluppata a posteriori. Un simile ragionamento, ampliato e tramutato in teoria-critica che investe la propria disciplina antropologica, sembra essere alla base dell'opera di Francesco Remotti, *Noi, Primitivi. Lo specchio dell'antropologia*, op. cit.

(individuale) e del mondo sociale in termini di *continuum* fra l'uno e l'altro²¹⁵.

Ci siamo trattenuti a lungo sulla teoria del rispecchiamento elaborata da Cooley perché essa fornisce alla nostra tesi alcuni elementi fondamentali che ci permettono di discutere i punti del diamante culturale. Il punto nodale si manifesta giustamente nell'impossibilità di definire, in una prima analisi, quale immagine sarà presentata da un individuo senza conoscere in profondità i codici culturali a cui appartiene, e nemmeno la valutazione che ne sarà posta se non si conoscono i codici a cui appartiene l'interlocutore. Essa tuttavia non è l'unica problematica, o almeno non si limita a questi circoli primari.

Nei termini in cui tratta Cooley, esisterebbe una "coscienza pubblica" per cui una famiglia – come piccolo nucleo sociale – si appropria dei codici e li trasmette come un piccolo sdoppiamento collettivo. Tuttavia, ogni membro svilupperà una "coscienza" che "dà il senso vivo dei tratti personali, dei modi di pensare e di sentire". Ciò significa che il modo in cui

²¹⁵ Nel capito intitolato "Le istituzioni e l'individuo", l'autore arriva ad affermare: "L'individuo è sempre tanto causa quanto effetto delle istituzioni; egli riceve l'impronta dello stato dalle cui tradizioni è circondato fin dalla infanzia, ma nello stesso tempo imprime su di esso il proprio carattere formato da altre tante forze che da questa, e lo stato subisce così, in lui e in altri come lui, un mutamento." Cooley, C. *L'organizzazione Sociale...* op. cit: 232. Tale visione non si impone né è sviluppata completamente poiché Cooley è molto più interessato a quella frontiera del Sé, della coscienza, della percezione e ricognizione in termini della personalità, formata tuttavia all'interno della "coscienza sociale", dell'organizzazione sociale appunto. Altro aspetto che deve essere chiarito è che l'autore non si riferisce direttamente al concetto di identità. Esso, come termine propriamente detto, è uno sdoppiamento posteriore, come si vede già in Mead e, principalmente, nelle teorie di Goffman, anche se in quest'ultimo si configura, per lo più delle volte, come "simulazione", o, per l'appunto, rappresentazione. Tale impostazione, secondo noi, può essere letta parallelamente agli sviluppi culturali come "produzione" o, meglio, come massificazione delle forme e degli oggetti culturali.

l'individuo si vede, si sente, si immagina o si giudica è unico, nonostante sia filtrato da codici più ampi.

Addentriamo qui in una zona di penombra: la “coscienza che ognuno ha di se stesso” come un “qualcosa di indivisibile”. Considerando che ognuno contiene in sé la possibilità di sdoppiamento – come è legittimo che lo sia in un gioco di specchi – i presupposti sui quali lanciamo il nostro sguardo sono: la comprensione del riflesso fra dimensioni individuale e sociale; fra individuale e culturale (in causa l'oggetto culturale); il riflesso fra l'uno e l'altro e, finalmente, il riflesso di se stesso.

L'esercizio che si propone a questo punto ha come idea di base lo spostamento dell'individuo dal centro riflessivo. Ciò implica un sottile riposizionamento degli ‘elementi’, e soprattutto richiede la ricomposizione del pensiero per cui lo “specchio” non si situa nell’“altro”²¹⁶ ma, diciamo, si verifica come riverberazione dell'azione culturale.

3.3 Esercizio: di fianco, non di fronte

L'esercizio che si propone a questo punto è parte del processo di sdoppiamento della ricerca: cerca di problematizzare e di collocare assieme i seguenti ‘temi’: il diamante culturale, i modelli di cultura, le teorie di

²¹⁶ Certo modo possiamo trarre alcuni indizi di questo modo di posizionamento dalla stessa teoria di Cooley quando egli afferma che il confronto dell'individuo con uno specchio non implica, ovviamente, in un giudizio (il secondo aspetto dalla teoria del rispecchiamento - l'immaginazione del giudizio che l'altro farà sull'immagine che gli è stata data a vedere) e al contempo, saremmo interessati a quell'immagine perché fondamentalmente è la nostra. A noi interessa quell'immagine latente che sta fra lo specchio e l’“altro” che potremmo chiamare con Grotowski “spazio vitale”, e che, per gioco di posizione, non permette all'individuo di specchiarsi direttamente né di “specchiarsi” nell'altro.

identità – dalla prospettiva psicologica all’ interazionista. Questa è una semplice proposta di ragionamento sul problema della riflessività dell’individuo (equivalente alla teoria del riflesso) e considera come punti di riferimento le trasformazioni avvenute nel percorso del Teatro Laboratorio e cioè, passando dall’arte come presentazione al Parateatro, e da questo al Teatro delle Fonti.

Come abbiamo visto, la teoria del riflesso, basata sull’assunto per cui la “cultura è lo specchio della realtà sociale”²¹⁷, si evolve nella proposizione di Weber per il quale entrambi i poli si riflettono a vicenda. Sommariamente queste due posizioni sembrano essere gli appigli concettuali che si diramano nel pensiero di quei campi che cercano di investigare il significato delle relazioni sociologiche, antropologiche e teatrali. La nota espressione “teatro specchio della realtà”²¹⁸ ancor’oggi echeggia e contrapposta ad essa insorge quella del “teatro come doppio della cultura” il cui riferimento è Artaud.²¹⁹

²¹⁷ Griswold, W. *Sociologia della cultura...* op. cit.: 40.

²¹⁸ Nella sezione “Specchio della realtà o doppio della cultura?” De Marinis riassume come “immagine archetipica del teatro” che è messa in questione durante tutto il Novecento: “Dico l’idea del teatro come “specchio della realtà”, meglio ancora, come riconferma dello stesso e del già noto, riconferma dell’identità personale e collettiva, celebrazione comunitaria etc. Un’idea che ci ha lasciato in eredità l’Ottocento.” La proposta presentata da De Marinis come tentativo di sovrapporre questo “cliché naturalistico” propone di prendere in causa le lezioni dei maestri che – salvaguardate le differenze, dice De Marinis – “hanno lavorato tutti a un modello che potremmo chiamare (alla maniera di Artaud) del teatro “come doppio della cultura”, e quindi hanno lavorato tutti per un teatro concepito come viaggio verso/nell’altro, e cioè come scoperta, esplorazione e confronto con l’alterità [...]” De Marinis, M. *Il teatro dell’altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*. La casa Usher, Firenze, 2011: 13

²¹⁹ C’è un passaggio che ci interessa particolarmente in che si può leggere: Perché tutto questo magnetismo, tutta questa poesia, e questi mezzi d’incantesimo non vorrebbero dir nulla se non servissero a portare fisicamente lo spirito sulla via di qualcosa, se il vero teatro non ci sapesse dare il senso di una creazione di cui conosciamo soltanto un aspetto, ma che si completa su altri piani. Poco importa se questi altri piani siano effettivamente raggiunti dallo spirito, cioè dall’intelligenza;

Da parte della sociologia e ancor di più dall'antropologia, l'alterità o lo studio "dell'altro" è stata un elemento tanto propulsore quanto relativamente fallimentare. Abbiamo visto come Barth critichi la posizione del ricercatore nel confronto con l'altro poiché, secondo il sociologo, tale approccio non è altro che una sorta di messa in scena delle proprie afflizioni. La questione dell'alterità è in fondo la stessa delle teorie dell'identità – quelle che, all'inizio del Novecento, già identificavano quali meccanismi sottostavano al processo di composizione del Sé e, complessivamente, dell'immagine del mondo con cui l'individuo interagisce. Da qui le ramificazioni si ampliano nelle specializzazioni: identità culturale, sociale, etnica, etc. Il problema centrale continua ad essere lo stesso: l'identità definita nel confronto con l'altro. Ed è anche nel confronto con l'altro che l'identità è dissimulata.²²⁰ Con la dissimulazione emerge l'analogia con il campo teatrale che, però, viene preso come impalcatura o metafora. Accanto a questi intrecci si solidifica una visione "spettacolare" della società.²²¹ E con essa il rinvirgimento di un'utopia festiva che, per così dire, è stata investita da una aspettativa che rovesciasse l'assestamento della società (per non dire, della cultura stessa). Così si potrebbe andare avanti nel ragionamento e toccare tutti quei punti che vanno dalla modernità capitalista, nella divisione del lavoro, alla "concezione del tempo libero"; dalla predominanza borghese, all'opera d'arte totale e all'affermazione del regno registico; dalla postmodernità, i

equivarrebbe a diminuirli, e ciò non avrebbe né interesse né significato. Quel che conta è valersi di mezzi più sicuri per rendere la sensibilità capace di percezioni più sottili e più approfondite: è questa la ragione d'essere della magia e di quei riti di cui *il teatro è semplicemente un riflesso*." Si guardi Artaud, A. *Il teatro e il suo doppio*, Torino: Einaudi, 1968: 169. Corsivo nostro.

²²⁰ Goffman, E. *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: Il Mulino, 1988

²²¹ Debord, G. *La Società dello Spettacolo*. 4 ed. Bolsena: Massari, 2002

luoghi non-luoghi, dalla cultura di consumo e della paura, fino ad arrivare ad un'ideologia povera e a procedere verso un incontro disarmato.²²² La questione che emerge riguarda un modello di ragionamento che, in fondo, ci sembra, continua ad essere proposto e riproposto, anche se da angoli diversi oppure rovesciati, ma fondamentalmente rimane sempre lo stesso.

Soffermandoci sul “teatro come specchio della realtà” e sul teatro come “doppio della cultura” abbiamo cercato di comprendere come si siano articolati i significati veicolati fra i quattro punti fondamentali del diamante culturale, a partire dall'idea che sia possibile interpretare i legami in teatro – fra attore, spettatore e lo spettacolo in sé – attraverso i significati culturali. In questo ragionamento appare chiaro che i significati veicolati dallo spettacolo dovrebbero avere un qualche legame con il creatore e con il ricevitore e che questo legame ci possa illuminare sui rapporti più vasti con una data cultura. Questo punto di vista sembra essere, nonostante tutto, passibile di analisi. La costruzione che si è imposta è stata di altra natura e cercheremo di sintetizzarla nei punti successivi anticipando che tale ragionamento continuava a guardare il diamante culturale ma ora dal punto di vista delle esperienze e delle trasformazioni che sono state operate da Grotowski con il Teatro Laboratorio e ciò ha comportato un sostanziale cambiamento.

Per quanto sia limitato, giustamente per non dare conto della dimensione dell'esperienza, riportiamo un esercizio che ci ha aiutato a immaginare l'individuo sottraendolo dalla relazione frontale ovvero, cercando di ridimensionare quell'impostazione dello sguardo sull'altro per

²²² Questa formulazione sintetica non dà minimamente conto delle problematiche che gli stanno alla base, alcune di esse toccate nel corpo di questa ricerca altre soltanto accennate. Comunque sia, questa sintesi ha un solo compito: far percepire le operazioni attraverso i modelli di pensiero che, per quanto ci riguarda, operano a partire da una logica di inversione - continua inversione.

riconoscere se stessi.²²³ Lo spostamento ottico proposto prende in considerazione anche quella proposta di Meldolesi per il quale “il teatro produce società, aggiunge”. In questi termini consideriamo l’astrazione della componente sociale, nel senso che, il “piccolo”, la cellula culturale riesce, in qualche modo, dimensionare e riflettere l’intero organismo molto meglio che l’intero complesso sociale possa riflettere l’oggetto culturale.²²⁴ Tuttavia, il nostro ragionamento vuole evidenziare e riconsiderare la dimensione dell’individuo, molto più vicino della concezione di Essere Umano, relativamente libero dallo sguardo dell’altro ma, ancora condizionato dello sguardo proprio.²²⁵

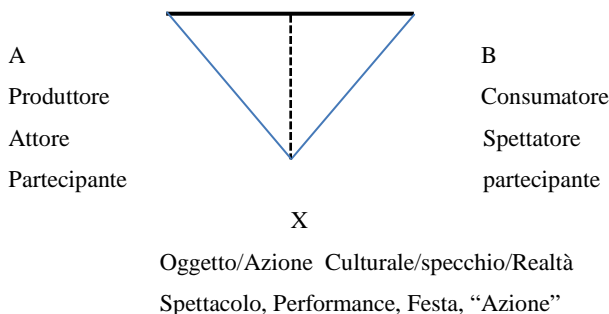
L’esercizio prevede due individui: a) disposti in modo non frontale, b) in rapporto ad una superficie riflettente, c) ognuno vede l’immagine dell’altro riflessa, d) nessuno dei due vede la loro propria immagine e) entrambi hanno la percezione dello spazio contestuale, f) entrambi hanno la

²²³ Certo modo possiamo trarre alcuni indizi di questo modo di posizionamento dalla stessa teoria di Cooley quando egli afferma che il confronto diretto dell’individuo con uno specchio non implica in un giudizio (il secondo aspetto dalla teoria del rispecchiamento - l’immaginazione del giudizio che l’altro farà sull’immagine che gli è stata data a vedere). Qui non ci interessa l’immagine riflessa, ma sì il processo di ricognizione e percezione. A noi interessa quell’immagine latente che sta fra lo specchio e l’“altro” e che, per gioco di posizione, non permette all’individuo di specchiarsi direttamente né di “specchiarsi” nell’altro.

²²⁴ La tesi su quale lavora Meldolesi espone: “abbiamo avanzato la tesi che il piccolo, il teatro, possa rapportarsi al grande, la società, meglio di quanto la società possa fare col teatro”. E continua: “L’esito della sfida di Grotowski o del Living Theatre ne è la più pertinente dimostrazione.” Sulla l’impostazione di Meldolesi, non possiamo non condividere dell’avvertenza, per cui, la nostra ipotesi cerca di proseguire provocando lo sguardo sulle frontiere: “Ma guai a dimenticare, poi, che il teatro non è la sociologia [...]” Meldolesi, C. *Ai confini del teatro...* op. cit. 143

²²⁵ Questa è anche parte dell’elaborazione concettuale per cui cerchiamo di accostare l’idea di decostruzione al lavoro dell’attore/Performer. La decostruzione allora sarebbe il lavoro che l’attore/performer/individuo deve eseguire nel senso di riconoscere e agire sulle strutture che lo condizionano a percepire e a comportarsi in un certo modo – modo culturalmente e socialmente condizionato.

percezione della presenza dell'altro accanto e g) ognuno può costruire una percezione di se stesso in modo indiretto.



1- Il primo di questi cambiamenti è stato assumere che l'oggetto culturale e il mondo sociale coabitano, ad esempio, nello stesso spettacolo (si potrebbe pensare alla drammaturgia che si rapportano direttamente alla realtà ma anche ad altre possibilità). Da qui si sommano tre vertici sui quali pensare – attore, spettacolo (prodotto) e spettatore. Si è indotti a pensare nello spettatore che, guardando all'attore e allo spettacolo nella sua complessità, può percepire un rispecchiamento – di identificazione o di differenza. Teoricamente lo stesso vale per l'attore, ma forse molto di più nella fase delle prove in cui ha come punti di contatto il partner e il regista.

2- Con la proposta Parateatrale, essenzialmente si elimina l'idea di oggetto culturale ovvero, non esiste più la dimensione dello spettacolo (che teoricamente riflette e fa riflettere la realtà). Ma anche non esiste più l'attore e lo spettatore. E qui si entra più

propriamente in quel campo dell'individuo. Orientati dunque dall'idea di eliminazione della divisione fra attore e spettatore, abbiamo considerato che fosse possibile eliminare la polarità fra creatore e ricevitore proprio perché non esiste più la divisione: tutti sono allo stesso tempo partecipanti. Ma fatta questa considerazione, non ci siamo convinti che fosse possibile eliminare le singole posizioni (di individuo): quel ragionamento può essere valido se applicato in una generalizzazione e dunque a livello dell'organizzazione sociale, ma qui stiamo pensando soprattutto alla dimensione degli individui. Perciò è sembrato logico che la relazione fra individui si mantiene e ciò che va modificato è il tipo di legame. Il legame, come concepito nell'idea generale, è dettato dall'oggetto culturale, dunque: è ovvio che l'eliminazione del prodotto corrisponde ad una re-significazione dei rapporti. Il legame ora è possibile nel confronto/incontro fra "Io –Tu". E questo tipo di legame corrisponde all'idea generale dell'identità cui confronto rivela somiglianze e differenze. Qui siamo al livello "individuo – individuo" ma a differenza del processo di identità in cui il processo è di tipo riflessivo (l'"io" che si rispecchia nell'altro) le esperienze parateatrali non prevedono frontiere di identificazione. Nel Parateatro l'alterità sembra essere vista alla rovescia e al contempo come continuità: un modo per stare insieme e non per costruire l'immagine di se stessi ma avere la percezione di se stessi. La premessa di questo effetto, dell'Incontro, è dunque il "disarmo". Ma disarmarsi in quel contesto sembra indicare un necessario processo per cui si identifica l'"armatura".

3- A questo punto, sembra che si debba fare un fondamentale "passo indietro" che prevede un re-inquadramento (pur indiretto) di

tutti gli elementi esclusi – dal mondo sociale, la sfera del culturale e degli oggetti in quanto contenitori di significati/simboli. Ciò non significa che essi siano reinseriti ma piuttosto riesaminati nei termini delle modalità attraverso cui essi si riflettono sull'individuo. D'altro canto quella che era una prospettiva fondamentalmente bidimensionale – io – tu – acquista una terza dimensione.

4- Ipoteticamente, sottraendo l'aspetto frontale del rapporto fra "io – tu" e però mantenendo una superficie riflettente – uno specchio ad esempio -, in una disposizione di tipo triangolare, dà la possibilità all'individuo di avere un tipo di percezione diversa: l'uno vede l'immagine dell'altro riflessa, ma non vede la sua. Al contempo ha la percezione dell'altro accanto a sé. Da questo "spazio" potrebbe derivare un altro tipo di coscienza e cioè, il riflesso che l'uno vede conterrebbe tutti e tre i complessi precedenti – l'immagine dell'altro, lo stesso specchio e il contesto che vi è riflesso. Dunque, l'uno indirettamente costruisce la percezione di se stesso. Ma alla fine, qual è la superficie riflettente se sottraiamo a questa dialettica la dimensione dello spettacolo?

5- La questione che emerge come rilevante è quella della percezione: E se non ci fosse nessun tipo di superficie riflettente? E se tutto fosse riflesso all'interno dello stesso individuo? Allora, forse la percezione potrebbe acquisire un'altra dimensione – esterna ma anche interna. Essere accanto all'altro è la componente fondamentale di questa relazione, ma la costruzione dell'immagine è personale e solitaria.

Questo è stato un semplice percorso di ragionamento in cui partendo dall'idea della triangolazione, dove due individui posizionati in fronte ad una superficie riflettente potrebbero avere una percezione diversa da quella che impone un tipo di rapporto frontale. Tuttavia, conviene ribadire, è un esercizio per cui abbiamo pensato i rapporti fra gli individui (e in termini più ampi, la questione dell'identità) in connessione con alcune delle indicazioni centrali al Parateatro e arrivando al Teatro delle Fonti. E come tale è incompleto poiché infattibile dare conto delle variabili che sono proprie dell'esperienza. E lì allora conviene sottolineare l'intimo e complesso rapporto fra esperienza e percezione.

Ognuno di noi è in certa misura un mistero. In teatro può accadere qualcosa di creativo – fra il regista e l'attore – proprio allorché ha luogo il contatto fra due misteri. Conoscendo il mistero dell'altro, si conosce il proprio. E al contrario: conoscendo il proprio, si conosce quello dell'altro.²²⁶

La proprietà principale che si enuncia in questo passaggio e che è a lungo svolta nel testo citato, è quella dell'“incontro” - fra l'attore ed il regista, fra l'attore e lo spettatore, insomma, fra due essere umani. Questa “formula” per cui avviene la consapevolezza è delineata nella duplicità appunto, dell'incontro per cui, Grotowski formula la seguente questione: “Cosa cerchiamo nell'attore?” e la risposta non è altro che: “lui stesso”. È complementare e fondamentale, tuttavia, la posizione seguente:

Ma cerchiamo in lui anche noi stessi, il nostro “io” profondo, il nostro sé. La parola “sé” o “si”, che è assolutamente astratta se riferita a se stessi, se immersa nel mondo dell'introversione, ha senso invece quando si

²²⁶ Grotowski, J. “Sulla Genesi di Apocalypsis”, *In*: Holiday e Teatro delle Fonti. Op. cit.: 33. Il riferito testo, nella versione polacca di Leszek Kolankiewicz, ha come base la trascrizione di incontri avvenuti fra gli anni '69/70.

applica a qualcun altro. Quando si cerca “se stesso” in qualcun altro – ma non in un ordine, per così dire, morale, nobile, relativo a tutto il genere umano – bensì quando si usa in tutta la sua serietà, escludendo nel contempo la grande, nobile ipocrisia. [...] Sicuramente agisce qui il medesimo meccanismo della vita privata, nei rapporti fra le persone, dove tutto ciò che è troppo spirituale, troppo ideale, in fondo non è autentico. Comunque lo si voglia chiamare, esiste una sorta di scambio: una specie di penetrazione nell’attore e ritorno a se stessi, e viceversa²²⁷.

Con questo riferimento indichiamo quindi la dimensione del riflesso, in un primo livello poiché conseguenza dello “scambio” e, al contempo, riflesso che svela il mistero di sé stessi nell’esistenza dell’altro, ovvero quando del confronto con l’altro. Questo argomento è centrale nel discorso grotowskiano e, come si può percepire, sia attraverso la terminologia utilizzata – attore – regista, ecc. - è connesso all’esperienza dell’ultimo spettacolo del teatro Laboratorio, *Apocalypsis Cum Figuris*. Tuttavia, essa è anche la formulazione che porterà il lavoro del Teatro Laboratorio ad altri ambiti, quello del Parateatro in cui le barriere o le frontiere fra “posizioni” (professionali, culturali, sociali) sono abbattute così che, il lavoro si è indirizzato a quell’ambito della cultura attiva.

Detto ciò, vogliamo sottolineare un ultimo aspetto e cioè, quello per cui interpretiamo il cambiamento nel lavoro del Teatro Laboratorio, sotto la guida di Grotowski, e cioè l’abbandono della dimensione degli spettacoli. Perciò ci assestiamo su due argomenti correlati e una proposizione: i cambiamenti culturali e la forma come questi abbiano

²²⁷ Grotowski, J. “Sulla genesi di “Apocalypsis”. In: Holiday e Teatro delle Fonti... op. cit.: 33-34. Questa secondo noi, è una prospettiva che si accosta a quella di identità come la argomentiamo e difendiamo, un’identità che è passibile di ricognizione delle differenze e somiglianze nel confronto/incontro con l’altro. Questa prospettiva sembra essere la porta di ingresso e fondamento di quelle idee che sarebbero sviluppate nelle attività parateatrali.

interferito nella stessa concezione di cultura e, di conseguenza, nella comprensione di oggetto culturale. La proposta allora si circoscrive nel pensare in modo decostruivo gli elementi di base e le categorie in sé standardizzate del binomio teatro-attore che, sostanzialmente, riconducono ai cambiamenti operati dal Teatro Laboratorio, sia in termini di lavoro, di metodologia quanto di terminologia.

Riguardo ai cambiamenti, chiamati anche innovazioni culturali, si possono segnalare due interpretazioni che, secondo noi, devono essere lette congiuntamente. La prima, impostata sulle tracce interazioniste e simboliste a partire da Mead, afferma che ci sono periodi in cui la “creatività culturale” si mantiene stabile e altri invece, in cui esplode:

I pensatori avanzano nuove idee e sistemi di idee, che circolano tra uomini e donne interessati alla cosa pubblica. Gli artisti rifiutano le convenzioni dei loro generi. [...] I comportamenti cambiano in ogni cosa, dall’abbigliamento agli stili di vita alle mete occupazionali. In molte parti del mondo gli anni sessanta hanno significato un tale periodo di intenso fermento.²²⁸

La seconda ipotesi che richiamiamo in causa è data da Williams che cerca di rispondere a questi impulsi creativi affermando che i cambiamenti sono una reazione a certe condizioni. Secondo l’interpretazione della Griswold:

[...] le vecchie regole, culturali e sociali, non sembrano più applicabili. Si crea un vuoto morale, e in questa situazione la gente cerca nuove linee di condotta, nuovi significati con cui orientarsi nella vita. L’incapacità di trovare questi significati porta all’esperienza dell’anomia, del disorientamento che Durkheim attribuiva al rapido mutamento sociale. L’innovazione culturale – la produzione di nuovi significati – emerge come risposta

²²⁸ Griswold, W. *Sociologia della Cultura...* op. cit.: 91.

all'incipiente anomia. Essa riorienta la gente e dà ad essa sostegno nelle nuove circostanze.²²⁹

Questo ragionamento si ritrova alle basi di quei cambiamenti e della produzione di “nuovi” oggetti culturali, come abbiamo visto, ma non li spiega in definitiva. O meglio, dà risposte purché sia possibile inquadrali in un certo parametro conosciuto o almeno riconoscibile. Altrimenti, le “forme” innovatrici spesso sono incorniciate in quel campo dell'abominabile e dell'innominabile, spesso messe in croce e/o riportate a campi mistici poiché ‘impredicibili’. E qui tanto ci riferiamo alla dimensione della cultura non conosciuta, esplorabile ad esempio sotto forma di “riserva”, di cui parla Grotowski quanto al decondizionamento della percezione.

Se l'idea e, più che idea, la concretezza dell'istituzione teatrale è deceduta, almeno per quanto riguarda gli aspetti “fissi” della messa in scena – lo spazio, la scenografia, i costumi, ecc. - abbiamo diversi spunti di rinnovamento che, almeno sin dagli scritti ideologici di Artaud, permeano i discorsi sul teatro. È interessante dunque, vedere il movimento epocale riflettersi nei termini e, ovviamente, nelle idee e pratiche teatrali o post-teatrali. Per quanto riguarda il campo delle esperienze Parateatrali, è possibile ragionare in termini di decostruzione dello schema di produzione e condivisione o ricezione dei significati culturali e, principalmente, l'esplorazione della relazione con l'alterità. Andando oltre, sembra sia possibile intravedere un modo di pensare che non si sottoscrive a quei modelli sui quali, come abbiamo visto sopra, si impostano sul principio di riproduzione sia in termini di riflesso che in termini di inversione.

In quest'ultimo ambito, che corrisponderebbe al Teatro delle Fonti, ipotizziamo che, al confine ideologico, rifiutando la strumentalizzazione,

²²⁹ Griswold, W. *Sociologia della Cultura...* op. cit.: 92.

l'“addomesticamento”, l'individuo si ritrova in un processo di “denaturalizzazione”, di “decondizionamento”. Il “se stesso” avrebbe allora la possibilità di amplificare la percezione oltre i “due muri” e, ugualmente, la possibilità di “agire”, di Essere.²³⁰ Conviene ragionare dunque, quale processo è necessario per arrivare alla cognizione di ciò che “condiziona” l'individuo, da dove proviene la sua *mind structure*.

Per quanto esposto, si rileva l'importanza di lanciare un nuovo sguardo al vertice orizzontale del diamante culturale e, a partire da questo, ripensare le relazioni che si stabiliscono con il mondo sociale e con la cultura. Indichiamo dunque la decostruzione come processo alternativo con il quale indagare le possibilità per cui l'attore può effettivamente lavorare su se stesso. Al contempo, la decostruzione è anche forma di pensiero, che intenta operare laddove la stabilità si è instaurata, restituendogli movimento.

²³⁰ Grotowski, J. Vent'anni di attività... op. cit.: 40

Parte II

4 Laddove gli oceani si incontrano

Non sono né un erudito né uno scienziato. Sono un artista? Probabilmente, a modo mio, sì. Direi piuttosto che il mio terreno naturale è il mestiere. Sono un artigiano in campo abbastanza singolare, cioè, nel campo del comportamento umano in condizioni metaquotidiane, ossia quelle condizioni che possiamo ritenere situate, anche se in misura minima, oltre al comportamento quotidiano dell'uomo. Questi comportamenti metaquotidiani sono ciò che possiamo appunto chiamare "antropologia teatrale". Essa è un territorio molto vasto, che mescola in sé al contempo il fenomeno del teatro e il fenomeno rituale. Proprio in questi due campi, che si compenetrano a vicenda, assorbono o almeno gettano l'uno sull'altro una certa luce, appare una possibilità pratica, io stesso del resto sono innanzitutto un pratico, conduco ricerche sul comportamento umano in condizione metaquotidiane.

Grotowski, Lezione 01, Théâtre des Bouffes du Nord, 1997

In una piccola città di circa duemila abitanti, nel centro-est dello stato del Rio Grande do Sul (Brasile), lontana circa 300 Km dalla capitale dello stato, Porto Alegre, c'è una profusione di feste di difficile spiegazione: sono prodotte in tempo presente ma si alimentano e si giustificano primariamente in relazione al passato. Il passato allora, attraverso le feste è riportato al presente e, riattualizzandolo, in certa misura, si ri-ordinano i segni ed i significati che, appropriati dagli "attori" diventano tema della performance. Quelle non sono tuttavia, feste del passato: gli attori che la vivificano giocano col presente e, in tale movimento, trovano sotterfugi, strategie ai luoghi comuni dell'inquadramento temporale e ribaltano la

logica della categoria identitaria non solo comprovando che essa non è fissa ma, soprattutto facendo percepire che è *in performance*.

In si trattando delle teorie sulla festa, sappiamo quale difficoltà circonda la spiegazione oggettiva se quelle non sono separate, qualificate e teorizzate a seconda del loro “scopo”. Così che, cercando di snodare le tipologie festive, siamo riusciti ad identificare, in linee generali, le feste sportive, le feste strettamente religiose, le feste profane, le feste pubbliche e promozionali e le feste delle cappelle. Non sono né una cosa né l'altra e contengo elementi del resto dispari.

Queste feste, di carattere sacro-profano, hanno suscitato il nostro interesse; ciò non significa che siano pure o incontaminate dalla logica emblematica, rappresentativa (nel senso di imitazione e, dunque, in senso negativo) e di esplorazione turistica e commerciale, ma si presentano (e sono alluse dal proprio gruppo) come le “più legittime” e “tradizionali” per quanto concerne l'identità del gruppo in questione. Anzi, è attraverso queste feste che il mito d'origine si perpetua; per mezzo delle feste i saperi, i modi di fare, una certa corporalità e, infine, i valori fondanti del gruppo, degli individui e della collettività prendono forma e, soprattutto, prendono vita nello stesso momento in cui la forma è sconfitta: nel confronto delle grandi narrative identitarie, fra l'uno e l'altro. I valori, nell'ambito della condotta morale, etica e comportamentale, hanno radici “profonde e lontane”, sono stati affinati col tempo e “col sudore” degli immigrati italiani e discendenti, trasformati e riassorbiti in accordo col loro tempo. A questo complesso appartengono elementi concreti e ideali, questi ultimi sono quelli che maggiormente caratterizzano il gruppo di cui ci occupiamo.

Ci sono due elementi fondamentali che sono veicolati nelle feste: l'uno che dice rispetto all'*ethos* e alla visione del mondo e l'altro che ha a che fare con il campo della “tradizione” intesa – dal gruppo - come ciò che

è originale. Questi due elementi vanno letti in correlazione, l'uno non può essere spiegato senza l'altro. Qui tracciamo un primo e fondamentale punto di vista sulle feste: queste non sono soltanto un principio alla rovescia per cui le società negano le proprie regole²³¹, non appartengono alla sfera del quotidiano ma neppure sono il “tempo dello svago” né di semplice “socievolezza” o “socialità”²³².

Le pratiche che si verificano in queste feste ci portano a visualizzare la complessità che con che si manifestano negli corpi degli individui che vi partecipano. E questo è punto fondamentale. Quelle feste oltrepassano una lettura che, altrimenti vorrebbe metterle in modo semplicistico in confronto con una struttura. quelle feste ci parlano di un tempo che non c'è e di un tempo che continua ad esistere nei corpo, nelle *performance* degli individui. In ultima analisi, sono anche lo semplice spazio in cui gli individui si collocano in contatto con certe forze che, per non correre il rischio di incomprensione, per ora identificheremo come la “memoria” degli antenati.

²³¹ Visione fortemente sviluppata da Duvignaud, ma che ha radici molto più profonde, come vedremo in seguito. Cfr. Duvignaud, J. *Fêtes et civilisations*. Geneve: Librairie Weber, 1973. Abbiamo utilizzato la versione in lingua portoghese: *Festas e Civilizações*. Trad. Port. L. F. Raposo Fontenelle. Fortaleza, Edições Universidade Federal do Ceará, Rio de Janeiro, Tempo Brasiliense: 1983

²³² Il tempo dello svago come il tempo libero e contrapposto al tempo serio, di lavoro, come affermava Weber. Interpretazione che posteriormente ha portato Turner a fare una distinzione fra “liminale” e “liminoide”, sintetizzate grossolanamente come, la prima legate al “passaggio”, all'interno dei dramma sociali e quindi in rapporto al rituale, mentre la seconda inquadrando le attività – come quella del tempo dello svago, nelle società post-industriali. Socialità e socievolezza sono quelle categorie enunciate da Simmel, che prevedevano l'inclusione dei giochi nello stabilire delle relazioni sociali fra gli individui. Cfr. Weber, Max. *L'Etica Protestante...* op. cit; Turner, V. *Dal rito al teatro...* op. cit.; Simmel, G. *Sociabilidade...* op. cit.

4.1 In cerca del senso nel mito dell’“origine”

Stiamo parlando di un gruppo di discendenti immigrati italiani in Brasile, nella città di Silveira Martins chiamata anche Città Bianca²³³. Proprio dal nome primario è che partiamo. Città Bianca allora, funge da immagine poetica e tragica, narrata tutt’ora dai discendenti immigrati

²³³ Era chiamata proprio in lingua italiana: Città Bianca. La regione sud del Brasile, come spiegheremo succintamente in seguito, fu colonizzata da immigrati tedeschi, polacchi e italiani, fra altri. Per quanto riguarda l’immigrazione italiana al sud del Brasile si possono documentare almeno quattro grandi “colonie” che erano appunto le fasce di terra delimitate dall’allora Governo Imperiale e destinate a ricevere le imbarcazioni navali con gli immigranti. Le quattro colonie nel Rio Grande do Sul si chiamavano rispettivamente: *Colônias de Dona Isabel* e *Conde D’Eu* (1870); *Colônia Fandos de Nova Palmira* (1875) e *Colônia de Silveira Martins* (1877). Le colonie, dopo un processo conturbato di cambiamenti politici e geografici, furono estinte, ma sono rimaste molte tracce di quel processo persino nell’identificazione territoriale e demarcazione geografica oltre, naturalmente, alle storie e al sentimento di appartenenza ad una terra d’origine distante, l’Italia. Si noti che l’immigrazione italiana in Brasile è datata sin da prima del 1870, tuttavia le imbarcazioni erano dirette a Sao Paulo o ad altri stati che miravano alla mano d’opera nelle piantagioni di caffè. A differenza di questi, al sud l’immigrazione era destinata fondamentalmente all’occupazione e protezione delle frontiere territoriali, alla lavorazione e coltivazione della terra e, come fenomeno più o meno generale, allo “sbiancamento” sociale, ovvero la manutenzione e predominanza della “razza bianca”, ritenuta superiore nel paese. L’immigrazione italiana fra 1865 e 1900, principalmente nel sud del Brasile è, tuttavia, un fenomeno di doppio influxo: vi si sovrappongono infatti la necessità di mano d’opera e di gente in suolo brasiliano, mentre in Italia, con l’unificazione e relativi cambiamenti strutturali, di egemonia nel potere e il continuo sviluppo del capitalismo che soffocavano le produzioni su piccola scala (sostanzialmente quella artigianale e contadina), la disoccupazione e le difficili condizioni di vita facevano sì che gli individui – gli italiani – idealizzassero l’America come il paese dei sogni e della fortuna. Immagine che era alimentata inoltre dalle strategie pubblicitarie – all’epoca erano contrattate aziende che avevano il compito di “conquistare” migranti. Le condizioni reali in cui sbarcavano i migranti erano tuttavia molto diverse dalla pubblicità “venduta” e dal loro sogno “dell’America”, condizioni che sostanzialmente creavano una frattura fra l’idealizzato ed il reale; spaccatura essa che ha accentuato il normale flusso immaginario e ha permesso di mistificare il luogo dell’origine così come l’attraversamento dell’oceano per mezzo della figura archetipica dell’immigrato eroe e martire.

italiani. Essa funziona come supporto alla loro costruzione identitaria. Una delle versioni di questa narrativa illustre si rende particolarmente importante: fra una vastità di foresta vergine è apparsa una luminosità bianca da lontano avvistabile; un luogo immaginario, “città degli angeli” e “città dei morti”.

Nel 1887, circa settanta famiglie²³⁴, dopo essere sbarcate nella città di Porto Alegre, camminavano tra la selva in direzione delle terre loro assegnate dall’Imperio. I pochi oggetti e valigie che con sé portavano, le donne ed i bambini viaggiavano sulle carrozze, dandosi mutuamente cambio, quando necessario. Molti non sono mai arrivati alla sognata destinazione a causa della forza, che molte volte mancava. Sulla strada incontrarono famiglie polacche che abbandonavano quelle stesse terre a loro designate, per colpa di malattie che avevano sterminato intere famiglie.

Dopo quindici giorni arrivarono alla loro destinazione e non trovarono niente oltre ad un baraccone in cui furono “depositati” mentre aspettavano la costruzione delle dimore. Tempo di attesa che si prolungò più di quanto la peste²³⁵ permettesse. Si sono dissipate velocemente le

²³⁴ Il principale riferimento sul percorso degli emigrati italiani fino alla Quarta Colonia è la *Monographia sobre a origem da ex-colônia italiana de Silveira Martins 1877-1914* [1900] di Umberto Ancarani In: Santin, S. e Isaia, A. Silveira Martins: *Patrimônio Histórico-Cultural*. Porto Alegre: EST, 1990. La bibliografia generale riguardo la colonizzazione di questa regione contiene descrizioni, storie, testimonianze sin dalla partenza del paese d’origine fino allo stabilimento in terre straniere. È estremamente rilevante come le testimonianze da un lato cerchino di dissimulare le difficoltà ritrovate in terre nuove, assumendo molte volte ruoli come quello del colonizzatore e dell’eroe. Inoltre, è di estrema importanza l’evidenziazione dei lacci sanguini, come un “filo invisibile” che, ancor oggi, legga il gruppo al posto mitico dell’origine.

²³⁵ Fenomeno verificato in diverse colonie d’immigrazione e che si riferisce a diverse malattie. Una delle più devastanti si è verificata in conseguenza ad un’alimentazione inadeguata, la chiamata *pelagra*, in italiano la pellagra, occasionata dall’alimentazione esclusivamente a base di mais e, ovviamente, della polenta. Tale malattia è stata osservata anche in Italia, sin dalla seconda metà del

aspettative e, con la mancanza di acqua potabile e la scarsità di alimenti, più di quattrocento persone sono decedute²³⁶. Cercando di allontanarsi allora dal posto-base, molte famiglie si sono messe sotto alberi e, con l'uso di lenzuola sopra i rami, si sono costruite il loro riparo. Le lenzuola aprono uno spazio bianco, letteralmente e metaforicamente: divengono dimora, spazio vuoto, attesa e sepolcro. Da qui l'immagine della Città Bianca che ha segnato il loro arrivo in terre straniere. E che ha pure rovesciato il desiderio di paradiso in un secondo inferno.

*La terra promessa*²³⁷, dopo l'attraversamento mitico, era allora, una sfida alla sopravvivenza. Questa sfida, senz'altro, è stata affrontata dai migranti con base nei loro valori culturali, ossia valori che si sono promulgati e mantenuti nel tempo e oltre lo spazio e che, secondo il proprio gruppo, sono "ereditati" dai loro antenati, dal loro luogo di origine. I tre valori in questione sono: famiglia, religiosità (fede) e lavoro. Queste tre

700, principalmente fra i contadini del Veneto, Lombardia e Emilia, come attesta De Bernardi, A. *Il Mal della Rosa. Denutrizione e Pellagra nelle campagne italiane fra '800 e '900*. Milano, 1984 e, Lazzarini, A. *Campagne venete ed emigrazione di massa, 1866 – 1900*. Vicenza, 1981.

²³⁶ Si guardi Santin, S. e Isaia, A. *Silveira Martins Patrimonio Historico-cultural...* op. cit.

²³⁷ Le somiglianze fra la storia dei migranti e quella biblica, dell'Esodo, fanno pensare come si danno questi processi di ricerca del senso, di combattimento degli ostacoli e di necessità di una narrativa che sopporti le loro azioni e che, inoltre, offra un significato per l'esistenza. Questa premessa ci ricorda quella domanda di Grotowski, l'unica domanda che gli uomini avrebbero dovuto porsi: "cosa è essenziale nella vita?" E non ci allontaniamo né dal senso mitico-narrativo, né dalla dimensione di riproposizione archetipica-storica. "Il comportamento di quella gente nelle lande del deserto [ha duemila anni fa, in cerca della verità] [...] o le pratiche dello yoga e del Buddhismo", si chiede Grotowski, "appartengono forse ad altre epoche? [...] possiamo comprendere quella gente perché siamo arrivati ad un punto simile [...]. Tuttavia, mi si permetta di dire che c'è qualcosa che rimane uguale in tutte le epoche, o per lo meno in quelle in cui la gente è consapevole della propria condizione umana: la ricerca. La ricerca di cosa è essenziale nella vita. Grotowski, J. *Holiday [Święto]: Il giorno che è santo* (1970-1972). In: *Holiday e Teatro delle Fonti*; a cura di Carla Pollastrelli. La Casa Usher, 2006: 67.

componenti sono fondamentali per comprendere, quindi, come il gruppo ha costruito le sue narrative e come ha giustificato la sua ricerca del senso alla propria vita, oltre ad indicare come le loro azioni, comportamenti psicofisici, siano marcati proprio in conseguenza delle esperienze vissute, in prima persona o per rimbalzo. In sintesi, i valori culturali sono anche base della loro “visione di mondo”²³⁸,

Un passo indietro nella storia e nella storiografia ci permette di valutare l’attraversamento dell’oceano come “passaggio mitico”²³⁹, punto di unione e situazione liminare, comune a tutti gli individui poiché in grado di cancellare le differenze. L’attraversamento come sospensione, rottura, come momento liminare del rito di passaggio ma anche come produttore di icone della storia e della memoria, orientando la configurazione del gruppo attraverso il tempo. Dal passato al presente, il mito dell’origine si è trasmesso attraverso le narrative, soprattutto orali²⁴⁰, tramite le feste e le ideologie e le pratiche ad essa correlate, ma anche nel quotidiano, nei modi di fare, anzi di “saper fare”, nei loro valori determinanti dell’azione e della conformazione dell’identità.

²³⁸ Geertz, C. Interpretazione di Culture... op. cit: 114

²³⁹ Maria Catarina Chitolina Zanini, *Italianidade no Brasil Meridional: A construção da identidade étnica na região de Santa Maria-RS*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2006.

²⁴⁰ Durante la ricerca di campo abbiamo raccolto decine di storie che sono quasi sempre legate alla condizione migrante del gruppo. Alcune di queste situate nel passato prossimo degli individui che narravano la propria storia, altre invece facevano riferimento a un passato più lontano ed erano, per così dire, di seconda o terza generazione. Altre ancora, più sporadiche, alludevano al passato oltre-oceano, raccontate di generazione in generazione. Nell’analisi di queste narrative non è facile distinguere quanto esse siano prodotto dell’immaginario tramandato e quanto di un passato vissuto e codificato in memoria. L’importante in questo senso, e d’accordo con i presupposti antropologici, è riuscire a comprendere come quest’intreccio significhi ed è significato nel presente. A questo proposito, sono chiare le metodologie e le usanze della memoria e della storia e, ugualmente, è evidente il riverbero di esse nei corpi e nei comportamenti del gruppo.

La “Festa di Cappella²⁴¹” si è mostrata oggetto coniugatore ed evidenziatore di questi “processi identitari” e ha permesso di problematizzare i diversi livelli della costruzione sociale e culturale delle identità e delle strategie ad esse connesse, delle memorie, della corporalità, delle credenze e ideologie e, finalmente, delle dimensioni performative degli individui di questo gruppo²⁴². Inoltre, questa categoria di festa ha permesso un’approssimazione alla categoria teatrale o meglio, alla performance. Performance intesa come azione, come atto simbolico e concreto, come un’alleanza fra essere e fare. La performance in questo senso può appartenere alla categoria più ampia delle arti performative e,

²⁴¹ Si è optato per mantenere le iniziali maiuscole per due semplici ragioni: l’una è che essa è la nominazione data dal proprio gruppo, che le classifica come “di cappella” in riferimento allo spazio concreto e simbolico in cui si sviluppano queste feste; l’altra invece è che, secondo noi, innalzando la nominazione alla categoria sostantiva propria cerchiamo di restituirgli l’importanza che essa ha nel gruppo e che, nonostante le descrizioni dense riportate nei lavori, sfugge e si sfuma nelle parole. Quell’importanza e quell’efficacia della festa sono come la percezione amplificata durante una performance – è percepibile e apprensibile soltanto con i nostri sensi, con il nostro corpo integrato alla propria condizione spazio-temporale in cui si dà il fenomeno.

²⁴² Utilizzando la nozione di performance qui alludiamo necessariamente a due dimensioni: l’una di vertente culturale, e dunque contemplando le dimensioni di composizione sociale e culturale per vie simboliche e l’altra, che cerca di attenersi all’insieme di pratiche etiche, estetiche e poetiche, e cioè la dimensione espressiva delle performance. La prima, di carattere analitico, s’inscrive nella relazione “cultura-società-performance” fondata sull’“effervescenza collettiva” e sulle teorie riguardanti l’efficacia rituale il cui teorico di base è Émile Durkheim (1912) e, per discendenza, Turner (1969, 1974, 1986) e Schechner (1973, 1985, 1988). La seconda invece, prende il via dagli studi sociolinguistici in una prospettiva più “performativa”, ovvero che si preoccupa più di risalire il “modo” di produzione della performance che il “contenuto” da essa prodotto. Il principale riferimento alla base di questo secondo approccio sono gli scritti di Roman Jakobson. Cfr. Bauman, R. *Verbal Art as a Performance*. Rowley, Mass.: Newbury House Publishers, 1977. Dal nostro punto di vista la performance allusa da Grotowski, anche se annidata in un contesto diverso da quello socio-antropologico, ha a che fare con queste tendenze, sia perché in qualche misura le nega, ma principalmente perché le oltrepassa: rovescia la logica della “società dello spettacolo”, sospende quella della vita come rappresentazione e sdoppia “contrariamente” la nozione di individuo.

tuttavia, rifiutare un'interpretazione basata sulla spettacolarità. La stessa dimensione rifiutata sembra fare da contrappunto: intessuta al margine dell'essere, la performance è essenza.

È questa dimensione che emerge nella Festa di Cappella, qualcosa come l'immagine del gruppo che è riflessa in loro stessi, nelle loro performance, nelle loro azioni, nelle loro narrative e storia. È, allo stesso modo, esercizio riflessivo. La performance, in questo senso, contiene ed è contenuta, genera ed è generata, è prodotto e produttrice di senso: che alle volte ha come intento quello di nascondere, altre volte invece, vuole svelare. Svelando la duplicità di se stessa attraverso il senso che la anima, la performance si moltiplica, si divide e ri/crea. Non come riorganizzazione di sé nell'integralità; non come duplicazione dell'immagine e somiglianza di sé stessa. Ma, piuttosto, come fenomeno vivente.

La Festa di Cappella, tuttavia, coabita nell'incrocio fra passato e presente. È questa dualità, elevata alla potenza umana, che permea gli individui, quel gruppo che cerca incessantemente di restituire il dono della “nuova vita” e consacrare la storia della loro storia. Ed è questa un'altra approssimazione alla performance. Se orientiamo il nostro sguardo all'insegna della proposizione di Clifford Geertz²⁴³, possiamo percepire chiaramente la storia raccontata dalla società su se stessa e a se stessa; storia ripetutamente raccontata o meglio, messa in scena, garantendo la coesione, la forza e l'efficacia dell'identificazione, culminando in celebrazione e comunione. In questo movimento, la riproposizione della storia attraverso la celebrazione e ritualizzazione, gli elementi scelti dal proprio gruppo come loro rappresentanti sono investiti di valore simbolico: l'alimento, gli strumenti di lavoro e, principalmente, il corpo (e le sue cicatrici), sono

²⁴³ Geertz, C. Interpretazione di Culture... op. cit.

elevati simbolicamente dalla condizione quotidiana a quella extraquotidiana²⁴⁴

A questo proposito sono necessarie alcune considerazioni indispensabili riguardo l'inquadramento teorico dell'atto festivo.

4.2 Teoria festiva: rovesciamento o riverberazione?

La prima domanda che si impone in modo molto generale è: cosa è una festa? Si possono tracciare molte risposte approssimative a questa domanda, che tuttavia non possono dare conto complessivamente e teoricamente delle realtà festive. In una prima analisi è percettibile che la categoria festiva inserita all'interno di discorsi più ampi come quelli sui rituali o addirittura sulle teorie religiose, oppure orientata in direzione folkloristica, è descritta come reminescenza o sopravvivenza culturale in certi gruppi sociali "primitivi".

Questi accostamenti sono preziosi ma, ciò nonostante, sono insufficienti alla descrizione delle istituzioni e del contesto correlato al

²⁴⁴ Ovviamente la maggior parte di queste feste non sono prive di interessi: l'istanza economica risulta funzionalmente collegata alla Festa di Cappella, in primo luogo perché ha come obiettivo il bene "comunità" – attraverso il capitale monetario sono mantenute le strutture fisiche della stessa comunità, quali il "salone", le strutture sportive ed in alcuni casi sono acquisiti beni materiali all'usufrutto lavorativo in condivisione. Un ulteriore sdoppiamento è quello dello sviluppo delle feste in ambito turistico il ché da un lato contribuisce all'ampliamento economico mentre dall'altro rinforza le pratiche culturali in senso più o meno negativo, e cioè forzando la rappresentazione identitaria, etnica culturale a livelli puramente capitali. Alcune di queste feste, tuttavia si mantengono al di fuori di questa logica di "vendita-consumo" di un prodotto festivo, o almeno si presentano più dentro la logica di produzione della festa per i propri individui, una celebrazione di loro stessi.

fenomeno festivo – politico, economico, culturale. Inoltre il tentativo di teorizzazione della “festa” si presenta problematico quando diffuso tra le diverse discipline, fra le più note la sociologia e l’antropologia, ma anche all’interno delle discipline storico-letterarie e, possiamo aggiungere anche se moderatamente, correlate al teatro. Un problema che può essere anche una ricchezza. Almeno dal punto di vista del pensiero ibrido e, dunque, nella considerazione della festa come manifestazione vivente in società occidentali che si attribuiscono valori, o meglio che misurano il proprio valore a partire da un sistema lavorativo. E questa è una prima considerazione attinente anche al teatro²⁴⁵.

Non si pretende di mettere festa e teatro sullo stesso piano. Tuttavia, si considera possibilità feconda quella di indicare le intersezioni o, semplicemente, i paralleli radunati sotto due tipologie di manifestazione che, a ben vedere, esprimono un certo senso (o sensi) del vivere, singolarmente e collettivamente, e che hanno la capacità e l’efficacia di attivare certe forze escluse o precluse da altre realtà.

Cercando di sollevare qualche filo e imprimere qualche lineamento, si osservano le concezioni di festa oscillanti fra i poli della cerimonia e della festività; la festa se posta in relazione con la ‘concretezza’ della vita è considerata la ‘fetta minore’ e però concentrata. Attraverso la loro densità, le feste si distinguono dal semplice divertimento che, a sua volta, è anche contenuto nella festa; la festa si distingue dall’ordine dei riti

²⁴⁵ Una relazione minore, si potrebbe dire, che tuttavia è di assoluta importanza. Ricordiamo soltanto quella prospettiva già accennata nel primo capitolo che delega alle manifestazioni festive o artistiche un luogo di minor importanza nello spazio della società; quelle sono il tempo dello svago e giustamente perciò non sono centrali; il centro del pensiero e dell’azione umana si concentra sul versante razionale, economico, lavorativo e contrapposto all’ideologico. Cfr. Weber, M. *L’Etica Protestante...* op. cit.

quotidiani per la sua ampiezza. Entrambi gli aspetti, tuttavia, possono essere affini e coabitare nella stessa festa.

Sulla scia antropologica e sociologica identifichiamo due principali correnti che tendono a considerare la festa come a) rottura, sovversione del quotidiano e b) prolungamento del quotidiano. Le due teorie citate sono, generalmente, concepite come antitetiche e sono sviluppate, rispettivamente, da Jean Duvignaud e da Norberto Luis Guarinello. Dal nostro punto di vista, tuttavia, possono essere, in certa misura, vie complementari poiché ci permettono di accedere alle ragioni e alla composizione dell'individuo, punto centrale per arrivare allo "stato festivo" o allo stato di presenza e, contemporaneamente, di anomia.

La prospettiva di Duvignaud²⁴⁶ considera le feste come spazio di violazione delle regole in cui l'apparente normalità della vita collettiva, l'ordine del quotidiano, sono distrutti, dando spazio alla "sovversione esaltante". L'essenza della festa, sottolinea Duvignaud, ha la capacità di animare e risvegliare i sensi così che i partecipanti perderebbero il dominio della percezione "regolare" e si immergerebbero nel dominio delle "dimensioni occulte" o dimensione occulta (dimensione dell'esistenza) che rimanda, a sua volta, alla dimensione dell'immaginario. La festa allora, diventa strumento per raggiungere la sua finalità ultima: il mondo riconciliato a partire da uno stato fraterno.

La posizione adottata da Duvignaud discende chiaramente dalle teorie di Émile Durkheim²⁴⁷ sul confronto fra rituale e ricreazioni collettive. A questo proposito, evidenzia Duvignaud:

²⁴⁶ Duvignaud, J. *Festas e Civilizações*.. op. cit.: 23.

²⁴⁷ Nonostante si veda la discendenza teorica, a nostro avviso, le teorie di Durkheim non sono alla fine così dicotomiche poiché l'idea che regge il complesso durkheimiano è la preponderanza del sociale, tutto parte e torna ad esso; visione circoscrivibile alla scuola francese a cui appartiene l'autore.

La festa spezza una sequenza. Rompe con l'incatenamento degli accadimenti che l'ideologia storica europea ci presenta come logico ed insuperabile. Tuttavia, nella pratica antropologica o sociologica, comproviamo che la vita collettiva è fatta con l'imprevedibile e l'ineluttabile e che l'esperienza comune fa rompere in frammenti, nel tempo e nello spazio, le belle costruzioni unitarie, strutturali e funzionali. Le feste, non sono l'esercizio irrazionale.²⁴⁸

Sia in Durkheim che in Duvignaud vediamo la netta separazione fra festa e dimensione quotidiana; rispetto quest'ultima, la festa si configura come momento alla rovescia, di trasgressione. Ma c'è una differenza fondamentale. A partire dall'ambito religioso, Durkheim osserva le dimensioni connesse attraverso le differenti categorie – festa, rito, gioco, ricreazione, celebrazione (nel senso religioso) e premette le basi delle teorie festive posteriori. Il punto di vista di Durkheim riconosce la separazione fra tempo festivo e tempo quotidiano (o tempo serio), ma esalta il primo come un momento di (relativa) libertà, in cui il tempo quotidiano viene oltrepassato, la ricreazione prende forma e, di solito, è associata ad una forma di rappresentazione più o meno drammatica e accentua lo stato di allegria. Questa prospettiva è, come possiamo vedere nel brano che segue, disegnata in accordo con la stessa teoria religiosa a cui si attiene Durkheim, che assevera:

Un rito dunque è un'altra cosa dal gioco; appartiene alla vita seria. Ma, se l'elemento irreal e immaginario non è essenziale, esso ha però una funzione tutt'altro che trascurabile. Entra in parte quel sentimento di conforto che il fedele trae dal rito compiuto; la ricreazione è una delle forme di questo rinnovamento morale che è lo scopo principale del culto positivo. Una volta che ci siamo

²⁴⁸ Jean Duvignaud, *Festas e Civilizações...* op. cit.: 23.

sdebitati dei nostri doveri rituali, ritorniamo alla vita profana con maggior coraggio e ardore, non solo perché ci siamo messi in rapporto con una fonte superiore di energia, ma anche perché le nostre forze si sono **riemprate, vivendo, per qualche istante, una vita meno tesa, più facile e più libera**. Per questo la religione ha un fascino che non è una delle sue minori attrattive. Ecco perché l'idea stessa di una cerimonia di qualche importanza evoca naturalmente l'idea di festa. Inversamente, ogni festa, quand'anche puramente laica nelle sue origini, presenta alcuni caratteri della cerimonia religiosa, perché, in ogni caso, **ha l'effetto di avvicinare gli individui**, di mettere in movimento le masse e di **suscitare uno stato di effervescenza**, talvolta anche di delirio, non privo di affinità con lo stato d'animo religioso. L'uomo è trasportato fuori di sé, distratto dalle sue preoccupazioni ordinarie. Così si osservano ovunque le stesse manifestazioni: grida, canti, musica, movimenti violenti, balli, ricerca di eccitazione che rialzino il livello vitale, ecc. Spesso si è osservato che le feste popolari trascinano **eccessi**, facendo perdere di vista il limite che separa il lecito dall'illecito; lo stesso avviene per le cerimonie religiose che provocano come un bisogno di violare le regole abitualmente più rispettate.²⁴⁹

Ci sono almeno due passaggi di grande importanza per la nostra discussione in questo enunciato durkheimiano: il primo che, a prescindere dell'impostazione della dimensione festiva come mero tempo di svago, ci

²⁴⁹ Durkheim, *Le Forme Elementari della Vita Religiosa* [1912]. Roma: Meltemi Editore, 2005: 446. Corsivi nostri. Con le parole evidenziate vogliamo sottolineare le idee fondanti delle successive teorie sulla festa nonché, indicare l'assemblaggio fra le dimensioni religiose e quelle festive che hanno come punto di riferimento un tempo "ordinario" in rapporto al quale fanno da contrappunto. Ciò significa, al contempo, attribuire importanza, ma anche ridurre, sia la festa che il rito, al funzionale "tempo di svago". Questa componente è importante per comprendere ad esempio i movimenti nati negli anni Sessanta e Settanta, in cui si accenna un rifiuto all'idea della festa (e dell'arte) come tempo e attività di svago, quasi come se esse fossero un'elemosina, una ricompensa per il tempo prioritariamente serio. Al contempo, in questo periodo si verifica un sostanziale incremento nelle manifestazioni festive, in esse aggregati aspetti ideologici e rivoluzionari, ma anche affetti e realtà materiali.

permette di riportare in luce l'efficacia della situazione nel mettere gli individui in rapporto fra loro. Avvicinare gli individui significa ricomporre un quadro di solidarietà o, almeno, di differenze assecondate nel tempo e nello spazio festivo. È intrinseca a questa possibilità fondamentale concreta la necessità di superamento delle regole, e questo è il secondo aspetto che vogliamo sottolineare. L'eccesso osservato da Durkheim è l'aspetto consolidante della cerimonia o della festa²⁵⁰. Senza oltrepassare i limiti socialmente stabiliti, senza commettere la violazione delle norme ordinarie, il rituale non avrà efficacia.

Aspetto correlato, inoltre, è l'accentuato carattere rappresentativo e ideale presente nelle cerimonie; la rappresentazione drammatica, asserisce l'autore, non ha autonomia poiché è mezzo per la riproduzione totemica. Possiamo vedere in queste asserzioni che Durkheim è assolutamente consapevole del fatto che senza un fine preciso, uno scopo oggettivo, il rito non serve. Tutto ciò, benché convalidato, deve essere inteso in un complesso teorico al quale l'autore tanto appartiene quanto difende e che è, appunto quello della predominanza del sociale. E questa prospettiva non può essere persa di vista poiché inquadra, esattamente, quello sguardo sul rito, sulla festa e sulla rappresentazione, in quanto immagini fondamentali al mantenimento sia della vita fisica quanto, e principalmente,

²⁵⁰ In questo caso Durkheim cita, a piè di pagina, la violazione delle regole dell'esogamia. A questo proposito gli fanno da base gli studi di Hagelstange (1898) e Spencer e Gillen (1899, 1904) e, in tale senso, Durkheim giustifica le licenze sessuali senza uno scopo definito. A nostro avviso, questa posizione propria dell'autore è legata alla scuola di pensiero francese in cui la totalità sociale impera. Tuttavia il resoconto dell'autore lascia margine all'interpretazione della proposizione "nativa", a sua volta molto chiara: la trasgressione è necessaria e basata sulle proprie regole. In ultima analisi ciò significa che è l'ordine del quotidiano, a seconda della scansione socio-culturale, a dettare quali regole possono essere efficienti quando violate.

all'affermazione del gruppo o, possiamo dire in altri termini, dell'identità del gruppo.

Lo stato di effervescenza collettiva avvertito allora da Durkheim sta alla base della teoria di Duvignaud. Tuttavia, in Duvignaud l'effetto temporaneo della festa è negato, aspetto che lo distingue da altri teorici. Secondo costui, la festa non si costituisce come tentativo di rigenerazione né di riaffermazione dell'ordine sociale, bensì come rottura, come potere sovversivo. L'anomia è il risultante potere delle feste, la capacità degli uomini di liberarsi di sé stessi e confrontarsi con un universo senza leggi.

Non sono scontati in questa prospettiva sia una tendenza critica all'evoluzionismo quanto un inquadramento degli strati psichici, per cui Duvignaud, oltre ad inaugurare una posizione estrema nella teoria della festa, re-significa le problematiche attinenti l'individuo in rapporto al collettivo. Ciò nonostante, la chiave di lettura rimane sulla stessa strada teorica generale, e cioè quella della profusione festiva come significante rivoluzionario.²⁵¹ Questa visione è particolarmente interessante quando messa a confronto con il periodo di ascesa capitalista e dei modi di produzione che, come nota Duvignaud, sconfigge la dimensione festiva. Questa visione, pur sempre valida, sembra collocare l'esistenza della festa in una sorta di "epigrafe di scomparsa", e cioè assumere una posizione alquanto riduttiva ed espressa in termini di "perdita", di cancellazione dell'esistenza festiva. Se il nostro ragionamento non ha torto, tale postura trascura non poco la dimensione totale della festa.

Possiamo identificare dunque una possibilità concreta di reinterpretazione della dimensione festiva che, sinteticamente, si dischiude

²⁵¹ Prospettiva presente sin da Rousseau che indica la festa come modello spettacolare e conoscitivo, come virtù e pedagogia civile annessa all'utopia rivoluzionaria. Altrettanto interessante è la prospettiva di Mona Ozouf, in *La Festa Rivoluzionaria* (1789 – 1799) [1976]. Bologna: Patron, 1985.

positivamente nella congiuntura fra individuo e collettivo *in azione*. In questo senso, è necessario amplificare lo sguardo includendo anche l'ambito quotidiano dal quale insorge l'evento festivo.

Un'incisione teorica non meno importante, vuole indicare l'importanza acquisita dalle feste fra gli anni Sessanta e Settanta come spazio rivoluzionario, come momento di aggregazione e diffusione utopica e ideologica e le riproposizioni più recenti, che insistono sulla dimensione rituale o sulla definizione di "fatto sociale totale"²⁵².

Sono diverse le rievocazioni festive, in particolare a partire degli anni Sessanta del Novecento. Una ragione che sembra essere alla base dei momenti (e movimenti) festivi, si collega al tentativo di risoluzione della separazione fra arte e vita quotidiana e, al contempo, come ri-coniugazione delle sfere politica ed artistica, quest'ultima pensata soprattutto dal punto di vista estetico ed ideologico. Nel '68 possiamo ritrovare un nodo fondamentale per la comprensione di questo fenomeno, e cioè la "messa in festa" dell'equazione "Arte e Vita", anche se essa era una bandiera che già da qualche anno si agitava.

A questo proposito, ricorda De Marinis²⁵³, la "presenza" dell' "Utopia festiva", di base rousseauiana, nelle pratiche teatrali coincide con l'interesse da parte dei teorici e storici del teatro per quei fenomeni che

²⁵²Concetto elaborato da Marcel Mauss; *Saggio sul Dono*. Forma e motivo dello scambio in società arcaiche. Torino: Einaudi, 2002. Il concetto di fatto sociale totale allude a determinati tipi di scambi nelle cerimonie dall'antropologo studiate, e presuppone l'analisi dei diversi piani simultaneamente – religioso, morale, biologico, psicologico, storico, economico, giuridico, etico, ecc.- in un dato fenomeno, e pertanto, indica la sfera totale con cui la società significa (dà significato) a se stessa attraverso i sistemi. Riguardo l'applicazione del concetto in campo festivo si guardi: Rita de Cassia Amaral; *Festa à Brasileira. Sentidos do Festejar no País que "Não é Sério"*: eBooksBrasil: 2001.

²⁵³ Marco De Marinis, *La Società della Festa. Utopia Festiva e Ricerca Teatrale*. Al limite del teatro, Firenze, Casa Usher, 1983: 23-24.

“sono stati misconosciuti ed emarginati, o considerati solo per essere confrontati con Modelli astratti ed aprioristici di Teatro”.

Causa dell'emarginazione, argomenta l'autore, è la “loro pericolosa “alterità” rispetto alle forme di spettacolo [...] ufficiali e istituzionalizzate”. La lettura di De Marinis va a prendere in esame quella linea della sociologia del teatro elaborata da Jean Duvignaud, la quale si fonda sull'incrocio fra i fenomeni della vita sociale e il teatro. Non intende Duvignaud interferire con la concezione di teatro, spiega De Marinis, ma soltanto riproporla come via di accesso parallela alle manifestazioni socio-culturali, tali quali le feste.

Situando il gruppo “produttore” delle Feste di Cappella da noi studiate, è necessario fare i conti con un fatto storico che riguarda giustamente l'epoca di maggior affluenza festiva in altri continenti, come appena menzionato. Negli anni '60 il Brasile si trovava sotto un regime di dittatura; di conseguenza gli individui “brasiliani”²⁵⁴ sono stati costretti ad assumere una posizione nazionalista. Lo slogan “Brasile: amalo o lascialo” dovrebbe essere sufficientemente indicativo della radicalità adottata dal governo che andava a colpire i gruppi ancora legati a sentieri trasversali di identificazione. Ai migranti e ai loro discendenti sono state imposte misure che non solo proibivano le commemorazioni, ma persino le loro usanze, credenze, il linguaggio e qualsiasi forma espressiva, intendendo cancellare ogni forma di identificazione con l'origine. Annullamento che si è verificato massiccio, almeno nelle forme materiali – documenti, libri, oggetti di ricordo sono stati, letteralmente, sepolti.

Del resto, il processo intrapreso con la dittatura può essere illustrato con l'ibernazione e, finito il periodo oppressivo, è rinvenuto a

²⁵⁴ Mettiamo la classificazione identitaria nazionale fra virgolette giustamente con l'intento di accentuare la coesistenza di un elevato numero di migranti che perciò potevano identificarsi come, ad esempio, italiani, o polacchi o tedeschi, ecc.

galla e ha dimostrato di poter alimentare l'immaginario di molte generazioni. In termini di "perdita" o di trasformazione degli aspetti più emblematici e pragmatici, possiamo persino argomentare sulla logica delle "tradizioni inventate"²⁵⁵. Ma non è questo l'aspetto più importante. È, piuttosto, l'esplosione risultante e caratterizzante del 'risveglio'. Le feste, ad esempio, prendevano forza e fomentavano le tradizioni, le memorie e pratiche in 'segno di differenziazione'. Queste differenze, a loro volta, retro-alimentavano le celebrazioni.

Il gruppo in cui la Festa di Cappella è prodotta rimanda parzialmente a questo contesto per alcune peculiarità che gli sono proprie: il sistema economico a metà strada fra capitale e sociale; l'egemonia di un sistema religioso e la coesistenza d'esso con principi profani o addirittura la permeabilità fra l'uno e l'altro; una discrepanza temporale introiettata negli individui che li mette in condizione di essere nel presente e sostenere(si) dal passato. Insomma, aspetti che riconducono il nostro sguardo ad un problema di sottofondo, e cioè quello della separazione tra tempo, spazio e comportamento quotidiano e extra-quotidiano. Ci preme localizzare le feste come "atto totale" ma è forse più importante capire la modalità espressiva

²⁵⁵ Eric Hobsbawm, *L'invenzione della tradizione*. Torino: Einaudi Editore, 1994. Nell'introduzione alla raccolta di saggi, che hanno come punto centrale il dibattito fra passato e presente, l'autore afferma "Le "tradizioni" che ci appaiono, o si pretendono, antiche hanno spesso un'origine piuttosto recente, e talvolta sono inventate di sana pianta" e continua "Per "tradizioni inventate" si intende un insieme di pratiche, in genere regolate da norme apertamente o tacitamente accettate, e dotate di una natura rituale o simbolica, che si propongono di includere determinati valori e norme di comportamento ripetitive nelle quali è automaticamente implicita la continuità col passato". Abbiamo presente dunque, l'impossibilità categorica di risalire ad un punto di origine delle "tradizioni" ed è giustamente questo il punto di svolta, per così dire, poiché l'importanza risiede nella natura simbolica di cui si alimenta un determinato gruppo e come questo gruppo fa attuare un sistema regolativo, accettandolo innanzitutto e successivamente diffondendolo o facendo uso di esso come fine alla propria identificazione e distinzione.

con cui la vita degli individui viene simbolizzata, giustificata e, non di meno, riempita e dotata di senso. Senso costruito sulle esperienze, memorie, valori, miti e archetipi che si diramano nei loro corpi e comportamenti.

Un'ulteriore precisazione è necessaria e riguarda il problema dell'anomia e, in senso stretto, dell'impossibilità della festa: l'analisi trasversalmente capitalista o, possiamo dire grossolanamente, di lettura post-moderna, viene accennata da Duvignaud che solleva due aspetti centrali. L'uno che, concordando con l'idea di impossibilità festiva, tocca quel punto in cui l'uomo o, più precisamente un gruppo sociale, perde la possibilità di istaurare quel momento di rovesciamento e distruzione delle basi strutturali e codificate sulle quali si è impostata e con il quale s'identifica una data società. Se questa ipotesi si dovesse verificare, significherebbe la perdita di ogni possibilità di cambiamento, strappando da una certa collettività – o ad un individuo - il peso del passato, del presente e, palesemente, eliminando qualsiasi visione di futuro.

In certa misura, quest'idea è stata esacerbata e diffusa nei diversi campi di studio e fa capo al pessimismo transitorio, indicatore dei cambiamenti epocali o almeno 'valorativi', essendo rintracciabile principalmente dopo gli anni Sessanta.

Tuttavia, la soluzione alla Duvignaud vuole indicare – e questo è il secondo aspetto – l'insorgenza, o meglio, lo spostamento dell'asse: dallo smarrimento festivo alla dimensione ideologica. Quest'ultima, viene presentata come alternativa all'impossibilità di rappresentazione totale della comunità attraverso la festa e rilancia allora, nel postulato ideologico o utopico, una sembianza strategica e perfino manipolatrice. La presa in causa e l'argomentazione in senso ideologico come esposto sono circoscrivibili agli aspetti sociali più generali come le sporgenti difficoltà comunicative-espressive, nel senso di corrispondenza (di pensiero, di azione, di

comportamento) fra gli individui e al contempo il massiccio e virulento radicamento delle strategie di potere. Siccome la festa si configura come possibilità anomica ed è chiaramente un efficace strumento di libertà, attraverso il quale gli “attori” possono “perdere” la loro identità mentre instaurano lo sdoppiamento “eretico” di sé stessi, essa viene strumentalizzata e canalizzata per fini diversi da quelli denotati nelle feste “primitive”, ovvero di comunione, di confronto ed esaltazione nel dominio esistenziale degli individui.

Come indicavamo precedentemente, un punto di vista che tenda a ricomporre il quadro generale senza escludere o dare minore o maggiore valore ad un tratto individuale o collettivo o, ugualmente, extraquotidiano o quotidiano, può contribuire significativamente alle teorie festive. E questo a prescindere, a nostro avviso, dalla loro funzionalità socio-culturale. Ecco poi perché scegliamo di trattare come possibilità valida quella della pluralità, non solo come schema concettuale ma, soprattutto, come indizio ricorrente e manifesto in simbiosi fra teorie e pratiche antropologiche o teatrali.²⁵⁶

²⁵⁶ A questo proposito, argomentiamo sull’espansione e intercettazione dei concetti nelle diverse discipline e sfere del sapere. Una delle nostre mosse allora, vuole evidenziare come la tesi di Duvignaud sulla festa intesa come rovesciamento e sovversione, abbia dato supporto ad alcune delle principali teorie dell’identità e influito fortemente sugli sviluppi teorici che trattano della dimensione rappresentativa nella vita quotidiana. Il rovesciamento catartico di Duvignaud è servito, ad esempio, alla teoria dell’antropologo Roberto DaMatta che, nell’analizzare il carnevale brasiliano, la sua struttura, la dinamica ad esso connessa e il modo in cui i partecipanti lo vivono, arriva ad affermare, in termini generalizzanti, che il carnevale è la dimensione utopica brasiliana. In questo spostamento Da Matta attribuisce alla festa carnevalesca (senza dimezzare il carattere rappresentativo/spettacolare) la funzione comunicativa oltre alla condizione di fenomeno sociale il *ché*, in termini poveri, vuole dimostrare un’identità generale dietro – e oltre - le strategie di potere. Un’altra strada che vogliamo presentare è quella aperta da Claudio Meldolesi che assevera il rifiuto della società di finzione attraverso il necessario “contatto faccia a faccia”, ovvero il superamento delle

Partiamo dal presupposto che, se le feste sono viste come rovesciamento della dimensione sociale, delle regole e opposizione al quotidiano, quest'ultimo è presente tanto quanto è negato e trasgredito poiché è esso stesso la misura della trasgressione. In questa direzione, riportiamo dunque, la teoria elaborata da Norberto Luiz Guarinello. Con l'inclusione della dimensione del quotidiano nell'analisi concettuale della festa si apre una parentesi complementare. È questa la prospettiva ricavata dalla teoria di Guarinello che insiste sulla festa come prolungamento del quotidiano.

Fatto che non passa inosservato, è che anche la teoria di Guarinello²⁵⁷ non scappa ad un'analogia con il teatro: "La propria definizione sociale di festa è, così, un palcoscenico nel quale si confrontano diverse interpretazioni del vivere in società". Oltre la semplice analogia, le parole di Guarinello vogliono mettere in discussione la legittimità di cosa sia una festa, ovvero la mancanza di discriminanti atte a identificare una "situazione sociale concreta" come festa: ciò che è festa per l'uno, può non esserlo per l'altro. L'ambiguità ad essa intrinseca, secondo l'autore, non

maschere sociali, cui il lavoro di Grotowski è esempio. In questo senso, siamo assolutamente d'accordo con la prospettiva lanciata da Meldolesi la quale indica il post-teatro di Grotowski come "rovesciamento dell'ordine comparativo del teatro e della società" rispetto a quella sociologia che usa il teatro come impalcatura come, ad esempio, *La Vita Quotidiana come Rappresentazione* [1959] di Erving Goffman. Tesi che sta alla base di queste interpretazioni è esattamente la rimessa in discussione del concetto di cultura in cui si verificano incisioni di grande portata sia in campo teorico che pratico – l'effettiva dimensione di ricerca di campo e l'insieme riflessivo che dà voce ai "nativi", nella disciplina antropologica, ad esempio, ma soprattutto per quanto concerne la possibilità di indagare i processi umani in campo artistico, segnando profondamente le pratiche teatrali e andando verso "l'arte come veicolo", cui processo di mezzo passa ad essere la centralità dell'individuo, dell'uomo totale.

²⁵⁷ Norberto Luiz Guarinello, "Festa, Trabalho e Cotidiano". In: Jancsó, Istvan, Khantor, Íris. *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. V, II; Sao Paulo: Hucitec, EDUSP, Fapesp, 2001: 970.

permette teorizzazioni di ampia portata e ostacola la trasformazione in concetto di ciò che è festa ²⁵⁸.

L'indagine di Guarinello si orienta fra le principali letture e proposizioni sulla festa, da Durkheim come atto collettivo ritualizzato decaduto nella laicizzazione e individualismo della società contemporanea; da Freud come interruzione della vita quotidiana e scarica delle energie represses; da Duvignaud come instaurazione del caos della natura, negazione delle regole sociali e sovversione. Insomma ripercorrendo le interpretazioni sulla festa, Guarinello propone che essa venga vista *non* come realtà opposta al quotidiano ma, piuttosto, come una sua produzione, e cioè integrata ad esso.

Affermando che la teoria della festa non possa essere costruita a partire da eventi specifici, Guarinello propone l'astrazione, provvisoria, dei particolari storici e culturali e, come struttura del quotidiano, della stessa società, sottolineando che il tempo quotidiano è il “tempo concreto del compimento delle relazioni sociali”. L'autore si orienta dunque attraverso quattro principi strategici che permetterebbero di astrarre in una concezione più generale il senso della festa stessa. Essi sono: il rifiuto di fare una fenomenologia della festa, ignorando affetti e sentimenti sperimentati dai partecipanti; pensare la festa non storicamente, e cioè non come un'istituzione storica ed evolucionista – come è invece il caso di quelli che la inquadrano in una linea di decadenza dalle società primitive ad oggi; abbandonare, anche se provvisoriamente, la classificazione delle feste a seconda dei tipi e, per ultimo, trattarla come parte – necessaria – della struttura del quotidiano.

²⁵⁸ A questo proposito si ripercorra inoltre l'argomentazione sostenuta da Jesi F., in *La festa e la Macchina Mitologica*, in cui l'autore abilmente “negativizza” la prospettiva festiva, ovvero, elenca le differenze fra feste di oggi e feste passate in cui la categoria distintiva è esattamente ciò che ‘non sono’ o, ‘non sono più’.

Dal nostro punto di vista, queste proposizioni sono, più che una strada teorica, un esercizio riflessivo e non si possono mantenere se non come principi generali per un'approssimazione festiva. L'approfondimento teorico sollecita, inversamente, la descrizione dell'oggetto studiato e, a seconda del caso, l'insistenza su aspetti che si delineano e si rivelano importanti dal punto di vista interno, vale a dire, a partire dal contesto generatore della festa. Questa almeno è la posizione che tendiamo ad adottare, guidati dai presupposti interpretativi antropologici.

Ciò che ci interessa maggiormente è la congettura sulla struttura quotidiana: considerando la festa come parte della struttura quotidiana, come prodotto del quotidiano e intesa, dunque, come tempo concreto delle relazioni, possiamo ricavare una visione della festa come matrice identitaria.

Nella concezione di Guarinello, la festa, in quanto azione collettiva: 1) implica una determinata struttura sociale fine alla sua produzione in termini materiali; 2) richiede la partecipazione concreta di un collettivo (società, gruppo, ecc.) i cui componenti si situano fra produttori e consumatori; 3) appare come interruzione del tempo sociale, ciclica o episodica; 4) – è articolata intorno ad un oggetto focale, reale o immaginario, che funziona come ragione della festa, un punto di aggregazione per i partecipanti; 5) è una produzione sociale che può generare diversi prodotti e materiali - comunicativi, significativi – tra i quali il principale è la produzione di una determinata identità, la quale è condivisa nell'oggetto simbolizzato. In questo senso, l'autore sottolinea inoltre, che la festa è una produzione della memoria, associandola all'identità nel tempo e nello spazio.

Queste caratteristiche rilevate aprono una discussione che propone l'allargamento della festa come “extra quotidiana” ma senza negarle le

radici; essa comporta regole di produzione e consumo e contiene strategie di potere e, al contempo, ha il potere di unificare nella differenziazione, produrre identità e memoria:

La festa è, dunque, sempre una produzione del quotidiano, una azione collettiva, che si dà in un tempo e luogo definiti e speciali, implicando concentrazione di affetti e emozioni in torno ad un oggetto che è celebrato e commemorato ed il cui prodotto principale è la simbolizzazione di una determinata identità. Festa è un punto di confluenza delle azioni sociali cui fine è la propria riunione attiva dei suoi partecipanti.²⁵⁹

Questa visione è importante e, possiamo affermare, definitiva, per raggiungere l'analisi delle 'nostre' feste e stabilire l'analogia pretesa con l'atto performativo, con l'atto teatrale, ma soprattutto, con l'idea che gli individui hanno una possibilità di disarmarsi in un contesto festivo. Questa possibilità si stabilisce attraverso il confronto fra l'uno e l'altro, in termini di identità, per cui sono in grado di riconoscere fra di loro delle differenze, delle somiglianze e, fatto più importante, sono in grado di oltrepassarle. Da questa situazione fra gli individui, di oltrepassare i limiti della propria identificazione, si apre la qualità necessaria all'incontro, al contatto.

Per dare conto di questo processo possiamo indicare alcune vie principali, anche se ciò non significa che siano le uniche. La prima via dunque, si concentra nella sfera simbolica delle identità celebrate e viene intessuta a partire della memoria. La festa produce identità. E quali identità? E come le produce?

Sono diversi i concetti che riguardano l'identità ed essi sono espressi, tra l'altro, a diversi livelli. Punto comune fra le diverse impostazioni concettuali è la comprensione che "identità" non significhi

²⁵⁹ Guarinello, N. *Festa Trabalho e Cotidiano...*, op. cit.: 972. Traduzione nostra.

consenso, anzi, possono esprimersi proprio quelle fessure, le tensioni presenti nella realtà sociale, agendo su di essa e, di conseguenza, sugli stessi individui. Questa dimensione operativa si è potuta verificare attraverso i modi di produzione, e qui ci riferiamo alla dimensione performativa²⁶⁰ con cui gli attori eseguono le loro attività, dalla più banale e quotidiana fino ad azioni simboliche.

Proprio perché la festa si presenta come possibile spazio di incontro-confronto, essa produce unità e differenza, il senso della festa e, dunque, il senso dell'identità, vanno di pari passo e permettono la molteplicità, la segmentazione e una possibile codificazione dei comportamenti a livello psico-fisico. E ciò perché la produzione di una (o multiple) identità è sospesa quando un individuo, un essere umano si incontra/confronta con l'altro. E, in questo momento, anche la memoria viene attualizzata.

Abbiamo qui due fondamentali nozioni: la prima puntualizza che nello spazio-tempo della festa ci sono momenti in cui gli individui si riconoscono e si differenziano poiché sono di fronte ad un altro individuo. La seconda nozione, suggerisce che l'uno vede sé stesso, non nell'altro, ma attraverso la presenza dell'altro.

Questa seconda nozione appena delineata, è sostanzialmente la base dell'esercizio di riflesso dell'immagine che abbiamo proposto anteriormente. Inoltre, vi ritroviamo punto di contatto e provocazione

²⁶⁰ In un primo momento è valido considerare che il legame fra le performance prodotte in situazione di festa si legano soltanto in linee generali alla dimensione performativa in campo artistico. Tuttavia, ed è ciò che cercheremo di dimostrare, la connessione va molto oltre e, persino ci fornisce gli strumenti percettivi di un certo tipo di impostazione sul "teatro", sull'arte intesa come veicolo in cui l'attore-performer è un uomo di azione. Cfr. Grotowski, J. *Il Performer* in. *Opere e Sentieri* II. Op. cit

confrontandoci, principalmente, con due nozioni fondamentali del lavoro di Grotowski: quella di Via Negativa e quella di Performer.

Salvaguardate le differenze, ci proponiamo di valutare alcuni punti di contatto e crearne degli altri, il che, a nostro avviso, è una possibile lettura dell’“opera”²⁶¹ grotowskiana accessibile non solo dalla porta d’ingresso teatrale, ma anche da quella più semplicemente esperienziale. La percezione dunque, non va nella direzione di ridurre gli elementi e le idee grotowskiane ad un’impostazione antropologia ma, piuttosto nell’assumere che nella sua concezione ci sia una ricca concezione di individuo, che può essere strettamente intesa in senso antropologico. In tutto ciò, una parentesi complementare sembra essere necessaria: al di sopra dei livelli creduti scientifici, morali ed eticamente accettabili, riprodotti in *continuum* nelle più variegate produzioni di conoscenza, forse l’opera grotowskiana può insegnare qualcosa a quell’universo antropologico. Delimiteremo ora, in linee generali, quei punti che fanno da legame fra l’oggetto culturale – le feste – e le nozione di Via Negativa e Performer.

Ci permettiamo di sintetizzare per Via Negativa una strategia che assume come necessità l’eliminazione degli elementi superflui. Tale strategia è stata applicata in un primo momento, in ambito estetico, sugli elementi per così dire materiali che fanno parte di un atto teatrale. Dunque, la nozione si è affermata in stretta relazione all’allestimento scenico tradizionale, ma non possiamo affermare che sia nata con essa. Infatti, l’idea di accedere alla totalità attraverso l’eliminazione di tutto quanto non fossi necessario, demarcava soprattutto il lavoro dell’attore.

²⁶¹ Ci riferiamo ad “opera grotowskiana”, come già menzionato, nel senso del suo percorso più ampio, e cioè dalle ricerche strettamente teatrali a quelle post-teatrali il cui filo conduttore, a nostro avviso, è l’attore; attore concepito come essere umano.

La totalità di questa proposta marca l'ideale del Teatro Povero. Ciò significa, e per noi è un punto fondamentale, eliminare nell'attore tutto quello che non è essenziale. Non è, allora, la mancata addizione – sia a livello tecnico che personale – ma invece l'eliminazione, “la rimozione di blocchi psichici”, che può rivelare o svelare potenti dimensioni dell'essere. Problema noto allora è la questione della “forma”, “una trappola cui esca il processo spirituale risponde spontaneamente e contro cui lotta”²⁶². Nel lavoro di Grotowski, “la composizione artificiale”, riteniamo, non limita il processo nominato spirituale, anzi, gli apre la strada. A noi interessa giustamente andare a scavare in queste forme del comportamento che sono prolungamento del quotidiano ma che possono essere, in determinati momenti della situazione festiva, una scintilla dell'impulso. A questo proposito, le parole di Grotowski ci indicano la direzione:

*Le forme del comportamento corrente e “naturale” fanno da velo alla verità; noi componiamo una parte come sistema di segni che sveli ciò che si nasconde dietro la maschera della visione convenzionale: la dialettica del comportamento umano. In un momento di shock psichico, un momento di terrore, di pericolo mortale o gioia smisurata, l'uomo non si comporta “naturalmente”. L'uomo, in elevato stato spirituale, si serve di segni ritmicamente articolati; si mette a ballare, a cantare. Per noi un segno, e non un gesto banale, costituisce l'essenza di una espressione integrale.*²⁶³

La prospettiva possibile, che abbiamo verificato attraverso le feste, è quella di riconoscere un determinato parametro comportamentale e, al contempo, di indicare come gli elementi culturali - a doppio influsso e dialetticamente - possono essere un blocco agli impulsi o una strada per arrivare ad essi. Il teatro come forma che permette di raggiungere la

²⁶² Grotowski, J. Per un teatro Povero.. op. cit.: 22-23

²⁶³ Grotowski, J. Per un teatro... op. cit.:23-24.

liberazione dell'energia, lo spettacolo come trasgressione, possono essere strutturalmente paragonati alla festa. Alcuni punti rimangono tuttavia non toccati, sempre nel considerare le differenze contestuali e, a questo punto, oggettive della finalità ultima dell'esistenza di queste forme espressive.

Se lo stato di gioia, come nota Grotowski, può alterare il comportamento “naturale” degli individui, a maggior ragione lo stato festivo può permettere di raggiungere questo livello. Non si tratta tuttavia della festa in sé, tantomeno dello stato festivo, ma dei momenti possibili all'interno di questo stato festivo. È in questo senso che, reiteriamo, gli individui possono essere percepiti *in performance* – laddove l'identità è *in performance*.

E questo è forse il punto critico, una nozione che si è diramata, come le radici di un albero e sempre più in profondità. Abbiamo strategicamente ripreso la nozione di Via Negativa che fa parte di quel lessico – grammaticale e lavorativo – del primo Grotowski e del Teatro Laboratorio quando esso era ancora sede di montaggi teatrali. Compiendo un salto temporale e concettuale, andiamo a verificare alcune considerazioni riguardo la concezione di Performer.

L'ipotesi del Performer, formulata più di vent'anni dopo la comparsa del testo precedentemente citato, è molto più incisiva riguardo alla “responsabilità” dell'attore. Ovviamente qui Grotowski non era più interessato soltanto ai processi d'attore, ma sono state le esperienze con questi ultimi a permettergli di sviluppare le idee posteriori. In questo senso, il Performer è indicato come “uomo d'azione”, come “uomo totale”, come *pontifex* “fra il testimone e qualcosa”. Lo stato di Performer presuppone una necessaria unità fra due dimensioni di “noi”, l'Io-Io che è essenza. A questo proposito, chiarifica Grotowski, “nella via del Performer si percepisce

l'essenza quando essa è in osmosi con il corpo"²⁶⁴; corporalità che è accesso alla via creativa, che può essere ricercata nei collegamenti ancestrali.

A nostro avviso, in questo processo va dal Teatro Povero, dalla Via Negativa al Performer si compie una specie di diffrazione – l'otica prospettata scavalca le barriere strutturali e ritrova una possibilità di dislocamento delle frontiere fra arte e vita (e fra vita dell'essere e vita sociale) attraverso l'incontro – un incontro potenziale con la vita. L'uomo, il Performer cui allude Grotowski, non ha niente a che vedere, infatti, con le vie sociologiche, se non che egli deve essere consapevole d'essere intrappolato in queste strutture – è la nostra ipotesi – al fine di isolarle o lavorarle per raggiungere quell'essenza, o la consapevolezza dell'esistenza di un Io-Io. Qui siamo in quella regione in cui il principio sembra essere lo stesso: "si può rinunciare a qualcosa solo quando la si possiede".²⁶⁵ Quale superficie permette di compiere l'attraversamento? Da un lato preme oltrepassare la forma strutturale e gli stessi modelli, dall'altro trovare il punto in cui è possibile compiere l'intersezione – il corpo sembra essere la via.

La lavorazione che possiamo definire come artigianale, compiuta nelle esperienze innestate dal Teatro Laboratorio si fonda, essenzialmente in quell'idea iniziale per cui l'attore è, soprattutto, un uomo:

Quando affermo che l'azione deve impegnare l'intera personalità dell'attore perché le sue azioni non siano senza vita, non intendo qualcosa di "esterno", come gesti esagerati o trucchi. A che cosa alludo allora? Alla più intima essenza del mestiere di un attore, una reazione personale che gli consenta di svelare uno dopo l'altro i diversi strati della sua personalità, partendo dalla fonte biologica istintiva, attraverso il canale della consapevolezza e del pensiero, *fino a quel vertice, così*

²⁶⁴ Grotowski, Il Performer..., op. cit.: 86.

²⁶⁵ Grotowski, K: Vent'anni di attività...op. cit. 36

*difficile da definire, dove tutto si fonde in un'unità. Questo atto di rivelazione totale del proprio essere diventa un dono dell'individuo che confina con la trasgressione di ogni barriera e con l'amore. Io definisco questo un atto totale.*²⁶⁶

La 'nostra' festa non si identifica totalmente con la sovversione né con il prolungamento. Quella festa rimane sospesa: non è solo ritualizzazione collettiva; non è soltanto sovversione e neppure unicamente un prolungamento del quotidiano. È piuttosto una complementarità che si dà nello spazio-tempo extra-quotidiano. Ma non è l'ombra (collettiva), né un vuoto. È qualcosa come uno *spazio/movimento* fra l'"oggetto" e la sua propria ombra.

Laddove gli oceani si incontrano allude a due componenti, l'una concreta e l'altra simbolica: un processo in cui progressivamente si scavalcano le strutture ed i modelli e al contempo si sommerge nell'interezza della presenza. Allora si può definire il corpo come l'area di intersezione laddove coabitano coscientemente le due sfere. Infatti, alludendo al processo di decondizionamento ricercato con le tecniche originarie, Grotowski dimostra di essere assolutamente consapevole della via del corpo poiché l'altra, quella mentale, è troppo rischiosa: lì si rischia di affondare mentre nel corpo, si possono incontrare questi due oceani.

Uno dei punti nodali allora è il corpo che fa di supporto al linguaggio, che agisce e aggiorna il rituale e, non di meno è la stessa realtà per cui la presenza avviene nel mondo, nella realtà. La questione, tutto sommato, è rendere il corpo-vita in cui la dimensione dell'Altro è comunque presente: "E quando dico *corpo*, dico *vita*, dico *io stesso*, dico *tu*,

²⁶⁶ Grotowski, J: Per un Teatro Povero... op. cit.: 151. Corsivo nostro.

tu intero, dico”²⁶⁷ e perciò, che l’esistenza non sia “divisa tra “me” e il “mio corpo””²⁶⁸ così come non ci sia la divisione fra me e te:

Bisogna rendersi conto che il nostro corpo è vita. Nel nostro corpo, intero, sono iscritte tutte le esperienze. Sono iscritte sulla pelle e sotto la pelle, dall’infanzia fino all’età presente, e probabilmente anche prima dell’infanzia, ma forse anche prima della nascita della nostra generazione. Il corpo-vita è qualcosa di tangibile.²⁶⁹

Le feste di cui ci siamo occupati si sono rivelate uno strumento cognitivo per avvicinarci o, più precisamente, per arrivare ad elaborare un’interpretazione del lavoro di Grotowski. E quest’avvicinamento non deve essere inteso in modo riduttivo, ma semplicemente come una via alla comprensione. Con le immagini che presentiamo in seguito, si cerca dunque di comporre questa interpretazione in tre principi quali siano: 1- la ricognizione secondo cui un individuo agisce d’accordo con una certa visione del mondo²⁷⁰, che è derivata da un contesto socio-culturale; 2- la festa presenta momenti di potenza in cui gli individui lasciano da parte ogni differenza, ogni appartenenza e, lasciando cadere ogni singola maschera

²⁶⁷ Grotowski, J. Ciò che è stato... op. cit.: 20.

²⁶⁸ Grotowski, J. Esercizi. (1969) In: Flaszen e Polastrelli. *Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski. 1959 – 1969*: 198.

²⁶⁹ Grotowski, J. Ciò che è stato... op. cit.: 20

²⁷⁰ Utilizziamo al contempo il riferimento dato da Geertz “visione di mondo” e quello dato da Grotowski, basato sul “immagine del mondo” di Heidegger. Il primo indica la visione di mondo con “l’immagine [che un popolo] ha di come sono effettivamente le cose, le sue idee più generali di ordine”. A differenza dell’*ethos* che “è reso intellettualmente razionale quando si dimostri che esso rappresenta un modo di vivere idealmente adattato allo stato effettivo di cose che la visione del mondo descrive, la visione del mondo è resa emotivamente convincente venendo presentata come immagine di un effettivo stato di cose specificamente congegnate per accordarsi con questo modo di vivere”. Grotowski invece sottolinea quell’asse per cui una “certa immagine del mondo umano nel tempo che è legata alla *mind structure* degli occidentali”. Cfr. Geertz, *Interpretazione di Culture...* op. cit.: 114; Grotowski, *Tecniche originarie. Dispense...* op. cit.: 64.

sociale, semplicemente stanno²⁷¹ con l'altro: l'incontro come presenza di due corpi-in-vita; 3- l'ultimo dei nostri accostamenti vuole alludere a quella dimensione della completezza in cui un individuo può percepire se stesso, accanto all'altro.

Le tre immagini sono proposte nell'intento di avvicinarsi – ma non ridurre - ai principi generali identificati nel periodo compreso fra il Parateatro e il Teatro delle Fonti. Questa è, tuttavia, solo una prima parte delle possibilità contenute nella festa. L'altra parte non è reperibile nella materialità, diciamo così. L'altro pilastro, e dunque quell'incognita, riguarda quell'aspetto dell'individualità, dell'esperienza e dell'esistenza, ciò che non può essere definito in modo consueto²⁷², ma che è comunque, presente.

Ricapitolando dunque le due principali vie d'interpretazione della festa si circoscrivono nella sovversione del quotidiano e, al contrario, nel prolungamento del quotidiano. Cercando di risaltare la dimensione performativa della Festa di Cappella e la dimensione performativa degli individui coinvolti nella festa, tanto gli “attori” quanto i “partecipanti”, attraverso le due linee teoriche sopracitate. L'analisi della festa in sé come evento performativo ha rivelato 1- uno spazio adeguato alla trasmissione di conoscenze e del *savoir faire*, della storia-memoria, dei principi ideologici;

²⁷¹ Usiamo il verbo “stare” alludendo al senso del linguaggio poetico: fermarsi, restando e arrestando ogni qualsiasi movimento, incluso quello dei pensieri..

²⁷² Questo pilastro nascosto è ampiamente alluso negli ultimi testi di Grotowski, ma come abbiamo potuto comprendere è praticamente impossibile rendere l'idea di cosa o come sia: nel momento stesso in cui lo si facesse, non esisterebbe più. In consonanza con le parole di Grotowski, pensiamo sia lo stesso principio per cui “tutto ciò che per me sono immagini chiare, con un chiaro significato, sono completamente diverse per un'altra persona”, in altre parole, la stessa cosa può avere significati diversi per diverse persone. A partire da questa interpretazione ci permettiamo di alludere che l'immagine nascosta, quell'incognita, sarà compiuta soltanto nello sguardo di ogni singola persona.

2 – una dissonanza temporale in cui è possibile l'aggiornamento mitico, situando la festa dentro e fuori dai processi strettamente sociali e, principalmente, economici; 3 – la festa è investita da una carica simbolica che annulla momentaneamente le differenze e, in seguito, si offre come opportunità riflessiva, rievoca uno spazio-tempo univoco in cui tanto si affermano l'identità individuale e collettiva.

Prendendo in considerazione le due principali interpretazioni della festa, abbiamo potuto *decostruire* e *ri-costruire* la 'nostra' festa e comprendere la composizione degli individui. Essa ha presentato momenti di sovversione e, in maggior parte, si è presentata come prolungamento del quotidiano, ma un quotidiano che è fatto di memorie e, dunque, condizionato dal passato. Passato fatto di storia e che si rivela "incarnato" negli individui, nelle loro identità, nel modo in cui performano le loro identità. Le *identità in performance* sono questa dimensione fra l'essere e l'agire, evidenziate nel momento dell'incontro-confronto fra gli individui, fra essere umani. La 'nostra' festa non si identifica totalmente con la sovversione né con il prolungamento, ma rimane sospesa: non è solo ritualizzazione collettiva; non è soltanto sovversione e neppure unicamente un prolungamento del quotidiano. È piuttosto una complementarità nello spazio extra-quotidiano. Ma non è l'ombra collettiva, né un vuoto. È qualcosa come uno *spazio/movimento* fra l'"oggetto" e la sua propria ombra.

5 Tre pilastri e un'immagine

Quella dei “tre pilastri e un'immagine” è in verità un'unica immagine, ossia una composizione che, a ben vedere, è sempre parziale. Quest'immagine si è riproposta in diversi momenti della nostra ricerca attuale ed è anche un'incognita sollevata a partire dalle ricerche precedenti²⁷³. Un filo logico per certi versi, e per altri, non così visibile.

Al riproporla come problema, quest'immagine ci conduce a rivisitare le “figure originarie”. Intendiamo per figure originarie quelle che certo modo mantengono viva una “tradizione” e che donano senso ad un certo gruppo. A prescindere dall'origine, queste figure si legano, secondo la nostra interpretazione, ad alcuni aspetti corrispondenti alla sfera dell'individuale ed altri che mantengono nella sfera del rituale.

Dunque, il nostro primo ‘pilastro’ s'innalza con discreta concretezza. Le immagini desunte appartengono a due ambiti distinti: la prima, da uno spazio quotidiano e le altre da uno spazio-tempo propriamente festivo. La prima immagine documenta l'emigrato, in un monumento costruito in omaggio alla storia e in memoria degli immigrati italiani nella Quarta Colonia d'Immigrazione, situata nello stato del Rio Grande do Sul, Brasile²⁷⁴. In essa riscuotono le componenti dell'“identità

²⁷³ La ricerca precedente è circoscritta in ambito antropologico, cui argomento centrale era la comprensione dei processi di identità di un certo gruppo di discendenti emigrati italiani in Brasile.

²⁷⁴ Ci riferiremo in un primo momento all'emigrato situandoci nel tempo presente in relazione geografica alla terra “abbandonata”, l'Italia. In seguito ci riferiremo all'Immigrato segnalando un rovesciamento adottando la categoria con la quale il gruppo si nomina: sono immigranti (discendenti). Tale categoria rivela l'incrocio fra il passato e il loro presente in terre colonizzate. Questo secondo approccio si dimostra pertinente dato che la ricerca in campo è stata compiuta *in loco* (in Brasile).

italiana” attraverso un elemento concreto – un monumento - e un particolare modo di impostazione della storia, ovvero come essa viene trasmessa nel tempo, per mezzo di diversi meccanismi, da generazione in generazione. La seconda e la terza, sono immagini che si creano nelle situazioni di festa fra il gruppo discendente degli immigrati, in commemorazione, rievocazione ed affermazione della loro identità etnica.

Quelle feste, di carattere sacro-profano, possono essere considerate performance culturali poiché strategicamente delimitano un gruppo, affermandosi come segnale diacritico. Sono inoltre provviste di elementi poetici ed estetici, che contemplano la dimensione simbolica della cultura e della società a cui appartengono (e servono come ausili al loro mantenimento). Al contempo, questa tipologia di festa dimostra essere fonte generatrice di performance attraverso i suoi “attori”²⁷⁵, nella misura in cui si presentano come struttura collettiva, campo d’azione individuale e possibilità concreta di stabilire rapporti totali, attraverso l’incontro-confronto con l’altro, affermando e manipolando diverse identità. Ciò che vedremo, in questo senso, è l’ambiguità fra “essenza” e “apparenza” – lato

In modo più generico, ulteriormente, utilizzeremo semplicemente la categoria “migranti”, senza dunque interporre e limitare il senso direzionale – dall’Italia verso il Brasile – sottolineando tuttavia che è il movimento, il passaggio da una condizione all’altra (in questo caso specifico da un paese all’altro) l’elemento fondamentale.

²⁷⁵ Precisiamo che per “attori”, in questo specifico contesto, ci riferiamo a tutti coloro che partecipano alla festa, che la rendono una festa attraverso la sua produzione e la sua “consumazione”. Nonostante questa indicazione, con fini analitici abbiamo utilizzato all’epoca e mantenuto qui le categorie generali di suddivisione che è costruita in analogia ai “ruoli” teatrali per cui: gli “attori” sono coloro che producono la festa mentre gli “spettatori-partecipanti” sono coloro che la “consumano”. Dalla precedente ricerca abbiamo potuto avanzare l’ipotesi in cui nell’incontro fra gli individui – alcuni momenti specifici - le barriere delle posizioni sono abbattute. La suddivisione con basi nei ruoli teatrali subisce, inoltre, un rovesciamento metodologico al fine di questionare la prospettiva antropologica all’interno del teatro. Si avverte allora che, anche il posto del ricercatore rientra in questa logica (come d’altronde rientrerebbe quello di un regista).

senso – rinvigorite nell'uso delle performance corporali e servite da una logica di riferimenti psico-fisici, di valori ideologici e, non di meno, situata nel controcampo informale delle strategie di appartenenza, di differenza e somiglianza e, infine, di consumo (dell'immagine) e di rappresentazione culturale.

Dalla festa provengono le due successive immagini, l'una appartenente all'ambito sacro, della celebrazione religiosa. L'altra invece appartiene alla parte di celebrazione profana. L'immagine, in ambito sacro, è costituita da individui che caricano, attraverso le loro mani, un fercolo con l'immagine della santa protettrice della regione²⁷⁶ cui ha luogo il fenomeno festivo citato. L'ultima invece si compone nel pranzo festivo, nella condivisione dell'alimento e di ciò che esso rappresenta – soprattutto un'allegoria dell'alterità.

Queste tre immagini permettono la discussione della composizione dell'identità in un contesto socio-culturale specifico, concentrata sull'individuo/performer e nel partecipante/spettatore (e collocano in questione persino la posizione del ricercatore). Le immagini sono, allora, una strada d'accesso alla discussione della dimensione culturale-performativa e individuale-performativa. In un secondo momento, queste due vie saranno la base su cui ci ripiegheremo, verso la comprensione della composizione – e delle possibilità latenti – dei corpi in situazione di performance. Le immagini proposte sono, del resto, un tentativo di

²⁷⁶ La festa a cui faremmo riferimento viene proposta in un calendario festivo e prevalentemente di carattere religioso, ma non si limita all'aspetto sacro. Infatti, è la performance degli attori che dimostra la duplicità di questa festa e caratterizzandola e nominandola emicamente come una "Festa di Cappella". Il nome della festa inoltre, prende via dal nome della santa protettrice – Nostra Signora della Salute – e viene rievocata per proteggere il gruppo dalle malattie, rammentando soprattutto le pesti che hanno colpito il popolo all'arrivo in terre straniere.

topografia generale che mette in relazione le coordinate delle feste e quelle del post-teatro.

È necessario tenere presente, in questo senso, quelle nozioni post-teatrali (o di un teatro non confinato nel teatro), così come quelle nozioni per cui l'antropologia può essere uno strumento di interpretazione. L'interpretazione però non è soltanto via di accesso comprensivo: è una dialettica pertinente all'equazione teatro e antropologia²⁷⁷. È necessario notare inoltre, dato il nostro punto di vista, che dal luogo dove osserviamo le nostre immagini ed i nostri "fenomeni", rimane un "pilastro" coperto, un'incognita: l'immagine riflessa, sosteniamo, sarà "completata" nello sguardo di chi guarda.

²⁷⁷ Utilizziamo volutamente l'idea di equazione tale come viene proposta da Piergiorgio Giacché (2004) anche se, piuttosto che matematica, la nostra tende ad essere 'chimica', ovvero, fatta di reazione più che di equiparazioni.

5.1 Prima immagine: corpo-memoria e monumenti



Nel nostro essere psicofisico ci è data la relazione tra un di dentro e un di fuori, e noi la trasferiamo ovunque. Interpretiamo e rendiamo sensibili i nostri stati interni per mezzo di immagini esterne, e vivifichiamo o spiritualizziamo immagini esterne mediante stati interni. Si trova qui una potente radice del mito, della metafisica, ma soprattutto della poesia. L'idealità posta nel nocciolo dell'opera d'arte consiste in questa simbolizzazione di uno stato interno commovente per mezzo di immagini esterne, in questo vivificare una realtà effettuale esterna proiettandovi dentro uno stato interno. – Questi mutamenti che avvengono nel nocciolo delle immagini si realizzano nel corso del tempo. Infatti l'attenzione, essendo un limitato quantum di forza, riesce, a dar forma a queste immagini solo nello svolgersi del tempo. Così si sviluppano le immagini.

Wilhelm Dilthey. *Immaginazione poetica e follia*. Franco Angeli, Milano 2005: 76.

Che cosa possono informare o raccontare i monumenti, le narrative, le canzoni, le rappresentazioni, le feste ed altre manifestazioni espressive? Sono, di certo, un modo di esprimere sentimenti e soggettività, e sono inoltre un mezzo che comunica un qualcosa a partire da un certo punto di vista. Raggruppare un certo numero di espressioni dovrebbe permetterci di visualizzare un filo che conduce ognuna di queste espressioni, un filo che è comune ad esse e le collega ad un senso più ampio.

Se tale idea si dimostra plausibile, allora possiamo immaginare una “ragnatela di significati” che prendono avvio persino nella soggettività e possono assomigliarsi ad una struttura scenica: non solo un testo drammatico, né un corpo sul palcoscenico, tantomeno la sovrapposizione forzata di essi, ma piuttosto una possibilità latente, pulsante e viva di mettere in gioco esperienze di cultura.

Cultura intesa come un complesso efficace, che oltrepassa quel filo delle “capacità o abitudine acquisita dall’uomo in quanto membro di una data società”²⁷⁸, che va verso l’idea di “documento agito”²⁷⁹ ma non si arresta lì, piuttosto indica una posizione quale quella del confronto culturale, ovvero una strategia di “corroborazione.”²⁸⁰

In questa sede cercheremo di descrivere l’immagine dell’emigrato italiano, e perciò di fornire alcuni indizi contestuali oltre ad approfondire il

²⁷⁸ Edward Taylor (1871). *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Languages, Art and Custom*. London: Routledge-Thoemmes, 1994. Trad. Italiano: *Alle origini della cultura*, Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1985.

²⁷⁹ Clifford Geertz, *Interpretazione di Culture*. Bologna, Il Mulino, 1987. L’autore si esprime più chiaramente nella definizione della cultura come una ragnatela di significati: l’uomo è appeso alle ragnatele di significato che lui stesso ha intrecciato, essendo la cultura, allora, la sua propria ragnatela.

²⁸⁰ Grotowski, J. *Dalla Compagnia teatrale all’arte come veicolo* (1993). *Opere e Sentieri II*. Roma, Bulzoni Editore, 2007: 108.

concetto di memoria, connesso a quello di identità e contenuto nella narrativa rituale della festa.

L'immagine riportata sopra ha due principali obiettivi: l'uno di fornire visualmente l'immagine globale che comprende gli elementi fondamentali del "mito dell'immigrante"²⁸¹ e, l'altro, di presentare la primaria triangolazione dell'immagine, la quale fonda questo capitolo. Partiamo dunque dall'impostazione di base e, al fine di fare maggior chiarezza, inseriamo un ritaglio dell'immagine sopra, proprio quella del monumento che offre un angolo di visione indicatore di un'incognita.

²⁸¹ Sottolineiamo l'uso specifico della dicitura "immigrante" poiché ci appropriamo della stessa categoria nativa, ovvero categoria in cui si afferma e riconosce lo stesso gruppo.



1. Monumento all'Immigrante

Sulla Strada dell'Immigrante, accesso a Silveira Martins, RS
/BR.

Giorno di pioggia e nebbia. L'immagine è stata fatta in linea
con il secondo "vertice" visibile del monumento.

L'immagine presentata vuole servire da provocazione: il vertice che c'è, ma che non si vede. La foto ovviamente è di un monumento esistente, per cui non ci sono alterazioni del formato e l'angolazione è strategica, anche se nel momento in cui è stata fatta, questa prospettiva visuale non è stata prestabilita. La riflessione che si è creata sull'immagine viene a posteriori e a partire da altri elementi tali quali letture di materiali diversi, analisi di altre immagini, visualizzazione delle opere-spettacoli *Apocalypsis Cum Figuris* e *Il Principe Costante* diretto da Grotowski e inoltre dei tentativi di approssimazione alle fasi di lavoro dello stesso Grotowski, il teatro delle Fonti e il Parateatro.

In un primo momento ci siamo resi conto delle possibilità di confronto possibile con quella visione espressa nel dispositivo di analisi della cultura - il "diamante culturale" di Wendy Griswold. Ma in seguito quello si è dimostrato eccessivamente chiuso per contenere le esperienze di cui ci occupavamo. Nonostante ciò, il diamante culturale è stato fondamentale per sviluppare un certo ragionamento, principalmente per quanto riguarda l'imposizione di modelli.

L'idea che vogliamo presentare in questa sede è quella che, dato il nostro "punto di vista", è possibile vedere tre dei vertici che costituiscono il monumento. Ma sappiamo, tuttavia, che esiste un vertice che non è visibile: il quarto vertice metaforicamente è la nostra incognita. Data la nostra limitazione visuale, in quanto essere umani sarebbe possibile vedere al contempo, due o tre su quattro vertici (ad eccezione che il monumento sia guardato dall'alto verso il basso, prospettiva in cui si visualizzerebbero probabilmente quattro punti).

Questa incognita ci serve per pensare – alla Levi-Strauss – come localizzare o poggiare le nostre riflessioni. Però esso non è, e non vuole essere, un modello fisso, "all'immagine e somiglianza" di quanto ne

possiamo e vogliamo esprimere. Il semplice fatto di lanciarsi in un'interpretazione antropologico-culturale di un fenomeno indefinibilmente teatrale (post-teatrale), comporta in sé una serie di rischi, ai quali si aggiunge la riconsiderazione del fenomeno in quanto "oggetto culturale". Tale riconsiderazione consistendo nell'approssimazione fra un possibile fenomeno artistico e un fenomeno festivo, nell'approssimazione di categorie ampie e per di più largamente utilizzate in campi diversi, e in diverse accezioni, è sempre problematico. Questa complessità oltrepassa il limite della visuale quando assume che il vero fenomeno al quale guardiamo: non appartiene né all'ambito artistico, né a quello festivo, semmai a tutti e due ma forse anche a qualcosa altro.

Questa stessa immagine comporrà, assieme ad altre due, che seguono questa stessa logica, il riferimento primordiale sul quale costruiamo il nostro impianto, attraverso le seguenti indicazioni: 1) le immagini appartengono ad un contesto esterno all'ambito teatrale-performativo, appartengono all'ambito performativo-culturale; 2- sono "testimonianze" di un processo basato su unità esperienziali, memorie e processi identitari; 3) il processo attraverso il quale si compone l'identità espressa nel gruppo, cui le immagini fanno fede, è un processo che allude alla segmentazione "differenza – somiglianza", principio che si fonda sull'esistenza di una possibilità "interattiva"; 4) la possibilità interattiva riferita esiste nel *a priori* dell'incontro fra gli individui che è conseguenza a) della situazione performativa degli individui, b) della manutenzione delle frontiere distintive; 5) il processo più ampio in cui gli individui si affermano, attraverso l' "essere presenza", rivela configurazioni pragmatiche e simboliche, strutturanti e strutturate, le quali sono, ipoteticamente, materiale di lavoro per il Performer; 6) per accedere a questo livello è necessario un meccanismo la cui azione permetta di

sottrarre o di stabilire una “via negativa” del proprio processo, per cui la nozione di decostruzione è strategia impiegata come a) sistematica applicata al “modello” fotografico e al diamante culturale e b) come possibilità concreta per il Performer nel lavoro su sé stesso, ovvero, sulle strutture socio-culturali che lo “compongono” e, finalmente, 7) il “principio attivo” del ragionamento che viene qui proposto si trova *fra* un mito di origine e conseguenti ritualizzazioni e l’enunciato di Barthes, il quale indica il teatro come il calcolo del luogo guardato delle cose²⁸².

Il secondo punto che ci proponiamo di affrontare consiste nell’elaborazione della “descrizione densa”²⁸³ dell’immagine presentata, e cioè del Monumento all’Immigrante, cercando di evidenziare i problemi correlati. Prima però, è necessaria qualche nota riguardo al metodo etnografico richiamato. La descrizione densa si riferisce alla descrizione in senso etnografico che prevede, dalla parte del ricercatore, l’“essere là”, l’essere presente nel campo di studi, raccogliendo i “materiali” a partire dai quali egli formula la “testualizzazione”. Questo processo si riferisce all’interpretazione dei diversi “testi” culturali, ovvero le strutture

²⁸² Roland Barthes. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1977: 69. Nell’originale: “*The theatre is precisely that which calculates the place of things as they are observed: if I set the spectacle here, the spectator will see this; if I put elsewhere, he will not, and I can avail myself of this masking effect and play on the illusion it provides. The stage is the line which stands across the path of the optic pencil, tracing at once the point at which it is brought to a stop and, as it were, the threshold of its ramification. Thus is founded – against music (against the text) – representation.*” Possiamo, in questo senso, integrare l’enunciato di Barthes oltrepassando il limite della concezione di teatro, e cioè, da un lato, impostando una critica alle limitazioni cui è soggetto il termine e, dall’altro, indagando le proprietà del teatro e delle arti performative, lato senso, in quanto fenomeni culturali costruiti, ma anche costruttori di senso, sia nella dimensione individuale che collettiva. Si guardi inoltre: *The Third Meaning. Research notes on some Eisenstein stills*. Cfr. Barthes, R. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1977: 43-68.

²⁸³ Geertz, Interpretazioni di cultura, op. cit. 1987: 39

significanti in una data cultura, a partire dalle quali il ricercatore, inserito nel gruppo, ha la possibilità di cogliere il senso con più adeguatezza²⁸⁴.

Nelle parole di Geertz:

[La testualizzazione] è il processo attraverso il quale il comportamento, le credenze, le tradizioni orali o rituali non scritti vanno marcati come un corpus congiunto potenzialmente significativo, separato da una situazione discorsiva, o “performativa” immediata. Nel momento di testualizzazione, questo corpus significativo assume una relazione più o meno stabile in un contesto, e conosciamo già il risultato finale in molto di ciò che è considerato come descrizione etnografica densa.²⁸⁵

L’approccio interpretativo della cultura è, dunque, impostazione metodologica e anche necessaria riflessività. Nonostante le precauzioni e la raccomandazione di oggettiva lontananza dal proprio campo, il ricercatore non è esente dalla problematica soggettività. Quest’impianto, come abbiamo accennato nell’introduzione, non sempre ha un resoconto positivo, come osserva Barth, nella sua critica all’immedesimazione del ricercatore e conseguente scrittura in forma di rigurgitamento individuale. L’impasse della riflessività tuttavia ci spinge oltre la dissonante immagine raffigurata nella piatta teoria dello stesso riflesso – quella dell’*Io* – *Altro* o, dell’*Io* - *Altro di me*.

Nella figura che apre questa sezione, abbiamo un monumento accanto ad una croce. È il Monumento dell’Immigrante che si trova sulla

²⁸⁴ Questa prospettiva si apre a partire dalla celebre opera di Bronislaw Malinowski, la cui ricerca è stata effettuata *in campo*, contrapponendosi all’abituale teorizzazione in cui i fatti e la descrizione dei gruppi “primitivi” e degli oggetti in esame si davano attraverso la narrativa di viaggianti. Cfr. Malinowski, B. *Gli argonauti del pacifico occidentale*. Riti Magici e vita quotidiana nella società primitiva. (1922). Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

²⁸⁵ Clifford, G. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Guanabarra Koogan, 1997: 39. Traduzione nostra.

strada principale – la *rodovia*²⁸⁶ dell’Immigrante, che dà accesso alla città di Silveira Martins, dove hanno luogo le Feste di Capella. Attraverso l’immagine – eroica e profetica – abbiamo la storia raffigurata e al contempo “pietrificata”, il segno è lì, solidificato e pronto a raccontare e perpetuare la storia e le memorie di quel popolo. Il monumento rappresenta un uomo seduto, che sostiene in una delle mani una zappa, voltata verso l’alto e che si appoggia sulla spalla. L’altra mano invece poggia sulla spalla di un bambino che, fra le mani, mantiene un libro. Il bambino è girato verso l’uomo e dalla sua inclinazione dimostra avere lo sguardo fisso al più grande. Lo sguardo dell’uomo invece è frontale e va verso l’orizzonte. Sono raffigurati in questo monumento gli elementi principali della composizione identitaria di questo gruppo, e puntualizza sì un’esegesi: nello strumento di lavoro, la storia dell’immigrante esploratore e colonizzatore di nuove terre; lo sguardo dell’uomo, la fiducia nella decisione e qualche speranza; il bambino accanto, la certezza che il lavoro, gli insegnamenti ed i valori si perpetueranno.

Il monumento citato agglutina ed edifica l’immagine dell’uomo migrante in senso lato e, ugualmente, apre una prospettiva di indagine sui processi odierni, in cui la globalità ed i flussi di migrazioni sembrano essere fenomeno e causalità, dati molte volte per scontati o perlomeno assunti e discussi all’interno di una logica parziale.

La nostra ottica cerca di collegare il fenomeno migratorio ad uno stato dell’essere e rimarcare, dunque, il cerchio individuale/collettivo che può rivelare quell’ambito su cui l’essere umano, in modo generale, si apre alla conoscenza di sé stesso oppure si blocca nell’immagine di ciò che non è integralmente. Questa breccia sembra essere, in ambedue le prospettive, una

²⁸⁶ Significa la strada principale di ingresso alla città.

possibilità oggettiva sulla quale l'attore/performer può sviluppare il suo lavoro.

La descrizione completa (e complessa) delle aspirazioni degli ancestrali e dell'interpretazione degli attuali detentori della storia e delle memorie, può essere discussa sulla base degli usi della memoria ed i processi che gli stanno alla base. Ricordando alcuni riferimenti, tali come Maurice Halbwachs (1925), Michael Pollak (1989) e Paul Ricoeur (2000), è possibile percepire che ci sono diversi punti di riferimento che strutturano la nostra memoria e che la inseriscono in una memoria della collettività alla quale apparteniamo. Fra questi punti di riferimento vi sono i monumenti, considerati “luogo di memoria”, inteso come costruzione sociale.

Le caratteristiche, i valori, l'immagine dell'immigrante come rappresentati dal monumento, sono oggetto di ritualizzazione nei momenti festivi con una differenza cruciale: mentre le narrative si concentrano, il più delle volte, sullo stato di sofferenza, di martirio e sulle difficoltà concrete ad affrontate con lo spostamento, ciò che viene celebrato e, dunque, ritualizzato, sono i “frutti” di tutto quanto – gli alimenti raccolti, la conquista dello spazio e l'impegno nel renderlo produttivo, i propri figli, come testimonianza del passato e promessa di futuro.

È interessante percepire come la storia individuale si amalgami a quella collettiva, dando forma ad un'icona di costruzioni di valore nonché simboliche del ‘colono italiano’. Il lavoro di Maurice Halbwachs, svolto sulla prospettiva della memoria collettiva ci permette di pensare la memoria, dunque, come un prodotto sociale, collettivo e non soltanto individuale. In effetti, l'autore discorre su un'esperienza che, nonostante fosse individuale, solo può essere “ricordata” a partire dagli elementi contestuali e collettivi. Così, la memoria individuale, la memoria storica, il

tempo e lo spazio sono le quattro varianti a partire dalle quali Halbwachs propone la sua tesi.

Al passo che la memoria può essere intesa come prodotto sociale collettivo, essa è altresì vertice fondamentale nella comprensione delle identità collettive. Myriam Sepúlveda dos Santos²⁸⁷, nel condividere la proposta di Halbwachs, ci orienta a percepire l'idea d'identità in stretta connessione a quella di memoria, associate al senso di continuità e permanenza, presenti in un individuo o in un gruppo. Allora, la correlazione soltanto può essere mutua: l'identità di chi ricorda dipende da ciò che è ricordato, così come ciò che è ricordato dipende da chi lo ricorda. In questo senso, sia la memoria che l'identità sono considerate parte di un processo sociale e, possiamo dire, più significativamente, di un processo culturale.

D'accordo con Halbwachs, ogni gruppo ha una storia e in essa si distinguono persone e accadimenti, ma ciò che richiama l'attenzione, argomenta l'autore, è che nella memoria le *somiglianze* vengono in primo piano: rileggendo il passato il gruppo prende coscienza della sua identità attraverso il tempo. La storia lascia passare gli intervalli in cui, apparentemente, niente è accaduto, in cui la vita si ripete, senza rotture o alterazioni. Questa prospettiva storica è delimitante dalle successioni temporali mentre, la memoria collettiva, dà il senso di continuità nel tempo, ovvero come se fosse sostenuta in una linea continua.

[...] Del resto se la memoria collettiva trae la sua forza e la sua durata dal fatto di avere per sostegno un insieme di uomini, sono tuttavia gli uomini a ricordare, in quanto componenti del gruppo. Da questa massa di ricordi comuni, e che si fondano l'uno sull'altro, non sono gli

²⁸⁷ SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Sobre a Autonomia das Novas Identidades Coletivas: alguns problemas teóricos*. Rev. Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo, v. 13, n. 38, Oct. 1998.

stessi che appariranno con maggiore intensità a ognuno di essi. diremo volentieri che ogni memoria individuale è un punto di vista sulla memoria collettiva, che questo punto di vista cambia a seconda del posto che io vi occupo, e che questo stesso posto cambia a seconda della relazione che io mantengo con altri ambienti.²⁸⁸

Riguardo alla differenziazione fra storia e memoria collettiva, l'autore indica che è importante percepire che possono esistere diverse memorie collettive, multiple e in coesistenza, mentre la storia è generalmente accettata come unica, la storia è legittimata e detentrica di potere riguardo ad altre storie²⁸⁹. La memoria è comunque un condizionamento. Halbwachs afferma dunque che la nostra memoria non si appoggia sulla storia appresa ma, piuttosto, sulla storia vissuta. Ed esso è un aspetto fondamentale poiché ci fa riconsiderare la nozione di vissuto, ovvero, la dimensione stessa dell'esperienza.

L'esperienza allora è basilare nella ricognizione dei processi di memoria, di identità e, ugualmente, di composizione culturale e sociale. Tendiamo ad adottare come approssimazione e via generale l'accezione di Wilhelm Dilthey in cui l'esperienza è intesa come nesso dei "processi in cui si provano i valori della vita ed il valore delle cose"²⁹⁰. Intorno al ciclo ermeneutico e dell'esperienza si ricava l'idea che le esperienze solo permettono di essere apprese come nessi vissuti, e cioè che la dimensione dell'esperienza è direttamente collegata al vissuto in un tempo-spazio comune all'interno di una struttura culturale di una data società.

²⁸⁸ Maurice Halbwachs, *A memoria coletiva*. São Paulo. Vértice Editora Revista dos Tribunais, 1990: 94. Ed. Italiana: *La memoria collettiva*. Milano: Unicopli, 2001.

²⁸⁹ Questa prospettiva sembra sia in consonanza con l'idea di strategie di potere indicate da Michel Foucault in *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*. Trad. di Alceste Tarchetti. Torino: Einaudi, 1976.

²⁹⁰ W. Dilthey, *Critica della ragione storica* (1914). Torino: Einaudi, 1969: 432.

A partire da questo ragionamento logico possiamo argomentare che le esperienze strutturano le espressioni così come, ugualmente, le espressioni strutturano l'esperienza. Le strutture di esperienza allora, sono viste come risposta cognitiva, affettiva e volitiva degli esseri umani, risposte alle sfide naturali o socio-culturali che congiungono le situazioni e i tempi storici. In aggiunta, alcuni teorici avanzano che quelle strutture varrebbero meno come circolo statico e più come spirale "evoluzionaria" storica, una progressiva costruzione e ricostruzione²⁹¹.

Tale visione può essere inoltre rintracciata alla base della teoria di Victor Turner, che soggioga l'idea dei Dramma Sociali ad una continua linea di tensione nonché di senso, riconvertendo l'idea esperienziale a partire da un'approssimazione estetica e frazionata - le unità di esperienza - marcata dalla sequenzialità isolabile. È in questo approccio che il rituale viene sviscerato e qualificato nella riflessività inerente al carattere processuale, esperienziale e infine, espressivo.

D'altronde, ritroviamo anche in Clifford Geertz un simile ragionamento, riferendosi all'affermazione che le espressioni culturali e le *performance* (in questo senso culturali) sono "metacommenti"²⁹² sulla società e non soltanto riproduzione della società. Inoltre, possiamo identificare nella stessa idea di "interpretazione" delle culture, un'inclinazione alla riflessività performativa, anche se, com'è noto, ha maggior rilievo il riferimento estetico. Una precisazione riguardo alla performance culturale è necessaria: nel contesto di ricerca, inclinato

²⁹¹ Regina Pollo Müller. *Corpo e Imagem em Movimento: há uma alma neste corpo*. In: Revista de Antropologia. V. 43, N° 2, 2000: 169. Inoltre, indichiamo che essa è la prospettiva adottata da Victor Turner nell'elaborazione delle sue teorie sul rituale e sulla componente performativa ad esso correlata.

²⁹² Il termine è sottoposto in luce da Turner e che ripropone l'elaborazione di Geertz in riferimento all'atto in cui un gruppo o una società racconta una storia su di se e se stessi. Cfr. Geertz, C. *Interpretazione di Culture...* op. cit: 306.

antropologicamente, Turner è un importante riferimento dal momento che l'impianto dei suoi studi dimostra chiaramente che una configurazione culturale, o sistema sociale, può essere espresso attraverso le performance culturali, le quali non sono meramente riflesso dei primi, né riflettono un'immagine unidirezionale, ma piuttosto hanno la capacità di svelare un "modo" delle società e degli individui di gestire le componenti della loro composizione, ovvero, la storia, le memorie, l'identità e persino la corporeità.

La concezione di Turner parte da quella di Milton Singer²⁹³ che presenta le performance culturali come "esperienze concrete" e "unità di osservazione", costituenti elementari della cultura poiché hanno "una misura di tempo limitata o, almeno, un inizio e una fine, un programma organizzato di attività, un insieme di attori, un *audience* e un luogo e circostanza di performance"²⁹⁴. Inoltre, è importante evidenziare come, sia Turner che Singer, ribadiscono che le performance culturali, e perciò i sottili e variabili "messaggi" in esse contenuti, sono afferrabili solamente attraverso l'esperienza o in un'osservazione diretta. Turner arriva a congetturare la via dello specchio come meccanismo cui fa fede l'insieme di quei messaggi costituenti della performance culturale: "[una] stanza di specchi – specchi magici, ognuno dei quali, oltre a riflettere, interpreta le immagini che gli giungono rimbalzando da uno specchio all'altro".²⁹⁵ La prospettiva affermata da Turner va delineata nella seguente direzione:

²⁹³ Milton Singer. Search for a great tradition in cultural performances. *In*: When a Great Tradition Modernizes: An anthropologica approach to Indian civilization, New York: Praeger, 1972, pp: 67 – 80 Trad. Nostra.

²⁹⁴ Milton Singer, When a Great Tradition Modernizes... op. cit.; Turner, V. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988: 23

²⁹⁵ Turner, Antropolgia della Performance... op. cit.: 78-79. Nell'originale: The Anthropology of Performance ... op. cit.: 24.

Milton Singer e molti altri antropologi culturali ritengono che i media e le performance culturali offrano “importanti chiarimenti sui modi in cui i temi e i valori culturali vengono comunicati, nonché sui processi di cambiamento sociale e culturale”. Sono d’accordo, ma solo a condizione che ci si renda conto che le performance culturali non sono semplici schermi riflettenti o espressioni di cultura o anche di cambiamenti culturali ma possono diventare esse stesse agenti attivi di cambiamento, rappresentando l’occhio con cui la cultura guarda se stessa e la tavola da disegno su cui gli attori creativi abbozzano quelli che credono essere i “progetti di vita” più appropriati o interessanti.²⁹⁶

Una prospettiva di analisi interessante, in questo senso, è adottata dall’antropologa Regina Pollo Müller²⁹⁷ che cerca di evidenziare l’articolazione fra passato e presente attraverso l’analisi delle espressioni estetiche, delle strutture di significato, flusso e riflessività della vita sociale nella trasmissione di conoscenze. Da un certo punto di vista, anche noi siamo sulla stessa strada interpretativa e, tuttavia, la nostra argomentazione, non pretendendo essere una spirale tantomeno storico-evoluzionista, indica un livello parallelamente riverberante: la mutua interferenza e influenza dei complessi, la riflessività plurale nell’individuo e l’imminenza della memoria collettiva.

La mossa di Dilthey ci interessa in questo percorso poiché ci consente di riposizionare l’uomo moderno di fronte ad una superficie riflettente, ma che non necessariamente riproduce lo stratagemma “visivo-riflessivo”, meccanismo di riferimento di Turner. In primo luogo, nel considerare la critica alle scienze umane innalzata da Dilthey, nell’inizio del

²⁹⁶ Turner, V. *Antropologia della Performance*. edizione italiana a cura di Stefano di Matteis. Bologna: Il Mulino, 1993: 79. La citazione all’interno del testo di Turner si riferisce al testo di Singer, M. *When a Great Tradition Modernizes...* op. cit.: 77.

²⁹⁷ Müller, R. *Corpo e Imagem em Movimento: Ha uma alma neste corpo*. Revista de Antropologia. Sao Paulo, USP, 2000, V. 43, n° 2; pp. 165 – 193.

900, come necessaria instaurazione moderna del tipo “conoscere a se stessi”, si evidenzia il luogo che occupava l’analisi dell’aspetto esperienziale individuale. Dall’altra parte sono rintracciabili in Dilthey le basi filosofiche, in ampio senso, di alcune delle più importanti idee posteriori, diramandosi e aprendo spazi intellettivi che tutt’ora con costui devono fare i conti.

Possiamo evidenziare, in questo senso, la distinzione fra il campo di esperienza interna da quello di esperienza esterna e, inoltre, la necessaria distinzione fra i concetti di dato, fatto, esperienza e intelletto. Ci limitiamo ad osservare l’insistenza dell’autore nell’indagare la storia e la società come prodotti dell’individuo e allo stesso tempo come struttura totale.

Muovendoci da questo punto allora, indichiamo come la strategia diltheyana, di carattere scientifico e conoscenza critica della ragione, in cui egli distingue le categorie di interno ed esterno e di oggetto e soggetto - a partire dalle quali instaura la ricerca delle dinamiche nell’individuo - sia finalizzata all’argomentazione della percezione del Sé. La risultante, posta in termini grossolani, è la percezione di un mondo costruito ed in costruzione, la vita come significativa struttura in un *continuum* di connessioni e l’individuo come una strutturata connessione di vita. Nelle sue parole:

Un “Io” senza un “Altro”, un “di fuori” senza un “di dentro”, sono parole senza senso. Ciò è da ricondurre in ultima analisi al fatto che non può esserci un Sé come esperienza, dalla quale, poi, nascerebbe un Altro, un “di fuori” come esperienza. L’uno deve essere così nuclearmente indipendente quanto l’altro. Ci prepariamo

a non trovare, nel dato, alcuna differenza nel modo di essere dato.²⁹⁸

Comprendere la vita, comprendere l'esperienza, comprendere le strutture dell'esperienza e della stessa comprensione: sembrano essere queste le linee-guida su cui si sviluppa l'opera diltheyana. In tale prospettiva, il dato riferito è isolato dall'autore, così come in fondo lo è, in un primo momento, il "fuori" ed il "dentro"; infine la dualità si ricompone giustamente in quei nessi di vita, "cerchie all'interno della mia coscienza" che articolano e strutturano l'esperienza: "se il pensiero non può aggirare la vita, è perché ne è l'espressione. I concetti più importanti, grazie ai quali comprendiamo il mondo, sono categorie della vita"²⁹⁹.

1. Il Sé non può essere senza l'Altro, l'Altro non può essere senza il Sé. Non si può neppure pensare l'uno senza l'altro. Essi sono correlati. 2. Il Sé viene all'essere innanzitutto grazie all'esperienza della volontà agente, l'Altro grazie all'esperienza della resistenza. 3. Ambedue le esperienze si realizzano solo nella collaborazione del pensiero mediatore. In particolare l'esperienza della resistenza presuppone tali mediazioni. 4. Ma questo pensiero mediatore collega tra loro stati di volontà³⁰⁰.

L'interesse, fondamentalmente, risiede nell'evidenziare questa possibilità interpretativa dell'esperienza in due campi, primariamente dentro le strutture dell'individuo e, complementarmente, nell'interazione fra questi due complessi "Io – Altro".

²⁹⁸ Dilthey, W. Vivere e conoscere. Progetto di una logica gnoseologica e di dottrina delle categorie, In: *Per la fondazione delle scienze dello spirito. Scritti editi e inediti (1860-1896)*, a cura di Alfredo Marini, Franco Angeli, Milano 1987, p.293-349: 338.

²⁹⁹ Dilthey, W. Vivere e Conoscere...; op. cit.: 347.

³⁰⁰ Dilthey, W. Vivere e Conoscere...; op. cit.: 350.

D'altronde, è necessario poi fare causa anche alla posizione di potere che occupano sia l'individuo in quanto struttura complessa, quanto la premessa storica in rapporto alla memoria di ciò che è esperienza, o viceversa, l'esperienza della memoria e i nessi ri/creati (non riprodotti, ma in questo senso, attuati/performati) che soggiacciono nei processi identitari.

E a questo punto partiamo verso la nostra seconda immagine sulla quale, più precisamente, discuteremo gli aspetti rituali e quelli corporali legati al rito. Questa seconda immagine, dal nostro punto di vista offre un'interpretazione di quella fase Parateatrale in cui le barriere fra attore e spettatore sono letteralmente eliminate con una nuova impostazione di lavoro – quella degli incontri – e in cui ci sono soltanto partecipanti (e guida, nel caso delle attività dei progetti specifici).³⁰¹

³⁰¹ Seguendo questo approccio non ci addentreremo negli specifici dei progetti. Per quanto riguarda dunque quelle esperienze, rimandiamo ad alcuni dei principali riferimenti e testimonianze: Osinski, Z. *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio..* op. cit.; Kumiega, J. *La Ricerca Nel Teatro E Oltre Il Teatro..* op. cit.; Wolford, L. e Schechner, R. (a cura di). *The Grotowski Sourcebook*. Routledge, London–New York, 1997; Brunelli, Pier Pietro; Tinti, Luisa (a cura di) *La sacra canoa. Rena Mirecka. Dal laboratorio di Jerzy Grotowski al Parateatro*.

5.2 Seconda immagine: dall'equilibrio all'incontro



Processione con la Madonna della Salute.

La foto ha una prospettiva prioritariamente frontale, evidenziando due dei quattro punti di appoggio del fercolo sul quale viene trasportata l'immagine della santa protettrice festeggiata.

La descrizione superficiale dell'immagine presentata è abbastanza semplice: una processione all'interno della celebrazione religiosa, nella

quale è trasportata l'immagine della santa protettrice – Madonna della Salute – per la via di terra battuta della stessa comunità in cui essa viene celebrata. Il contesto ampio è la festa, e quello più specifico, in cui ha luogo la processione, è la messa³⁰².

Sin dal tema dell'immagine, comprendiamo che i significati e le possibilità insite in essa permettono la discussione in due principali sfere: 1- del sacro tutelato sia nell'evento festivo che nella processione e, 2- dell'azione condivisa che pone gli individui in una situazione di equilibrio e offre una possibilità di confronto/incontro.

Il testo *Sulla genesi di Apocalypsis*, è iniziato da Grotowski con le seguente parole:

Ognuno di noi è in certa misura un mistero. In teatro può accadere qualcosa di creativo – fra il regista e l'attore – proprio allorché ha luogo il contatto fra due misteri. Conoscendo il mistero dell'altro si conosce il proprio. E al contrario, conoscendo il proprio, si conosce quello dell'altro.³⁰³

Subito in seguito, Grotowski ridimensiona il fenomeno a cui si è riferito: non solo in teatro. Questo brano appena citato ci fornisce un'immagine molto precisa dell'individuo come un complesso in sé e di un processo che si avvera in relazione all'altro. E questo è il principio dell'identità. Non si tratta di circoscrivere l'esperienza in termini di un sistema per il quale gli individui si identificano o si differenziano. Poiché un processo può essere innescato nel contatto fra esseri umani, esso ha come premessa il bagaglio esperienziale che ognuno carica con sé. L'esperienza

³⁰² In termini generali la celebrazione è di carattere religioso-cattolico. D'ora in poi ci riferiremo ad essa semplicemente come 'celebrazione', poiché il termine 'messa', secondo noi, tanto deturpa quanto limita il significato delle azioni che si sono verificate sia all'interno della processione che a posteriori.

³⁰³ Grotowski, J. Holiday e Teatro delle Fonti... op. cit.: 33.

intensa di essere in relazione con un altro è dunque possibile quando l'uno e l'altro sono aperti a vivere questo legame. A nostro avviso, è in questa direzione che va la concezione di *Incontro* come concepita e ricercata nel Parateatro.

In questo senso vogliamo rimarcare tre punti basilari: 1- dice rispetto all'identità sociale, quella con cui gli individui si presentano e che qui chiameremo di "identità costruita". Questa nozione può essere compresa anche attraverso l'idea di "maschere sociali", nel senso usato da Grotowski ed è anche comprensibile come quella forma di identificazione, a cui alludeva Goffman parlando della rappresentazione degli individui nella vita quotidiana. 2- i principi che stanno alla base della "paura di svelarsi" che, come allude Grotowski, si localizza nella necessità di accettazione e nell'angoscia di essere giudicati. 3- la diversità di ogni essere umano come "segreto della creazione".

Alludendo a questi tre principi ci ritroviamo alla soglia dell'esperienza parateatrale. Nel testo *Holiday*, Grotowski indica l'eliminazione delle parole spettacolo, teatro, pubblico, rappresentazione poiché sono "parole morte". Il senso di parole morte ci sembra molto più complesso quanto possa apparire in principio: in modo generale, si può pensare alle parole morte in corrispondenza a ciò che non esiste più. Ma si può aggiungere che il senso della morte è qualcosa che non corrisponde ad una certa aspettativa o a una certa necessità, o ancora ad una certa realtà. Qualsiasi di queste due prospettive si voglia assumere, si collega necessariamente ad una domanda che può essere espressa nei seguenti termini: se quelle parole non corrispondono più a qualcosa in vita, ci sarà dunque un qualcosa altro che indica cosa è vivo?

La risposta a questa domanda deve essere provvisoria: sì, ci sono altre parole che indicano cosa sia vivo. E tuttavia, no. Ogniqualvolta l'idea

si fissa in parole (e in certe azioni), essa incorre nel rischio di stabilizzazione e perciò di non corrispondenza ai processi in vita.³⁰⁴

In questo senso Grotowski parla di avventura e di Incontro: più che a parole parla di una possibilità concreta. Ma quale premessa all'avvenire dell'incontro? Scoprirsi. "Scoprire a se stesso significa trovare se stessi e nello stesso tempo scoprire ciò che era coperto: svelare".³⁰⁵

L'immagine che abbiamo proposto all'inizio di questa sezione fa parte di un'esperienza che possiamo valutare come unica, nel senso che, le condizioni erano quelle, le persone erano quelle, il senso era là, in ognuno di loro e in una possibilità di stare in contatto gli uni con gli altri.³⁰⁶

Insistiamo sulla profondità dell'icona non per discutere, stretto senso, l'efficacia del rituale o della devozione come strumento per raggiungere uno stato di "effervescenza collettiva", ma piuttosto come nodo a partire dal quale discutere ciò che appare come alternativa all'identità. In altre parole, la fotografia presentata rivela sì l'efficacia di un rituale ma, allo stesso tempo, rivela un atto di sincerità che niente ha a che vedere con il senso strettamente religioso della celebrazione in sé. Si aggiunga inoltre, quel momento dice rispetto anche ad un lasso temporale in cui stare con l'altro significa stare con se stessi e vice-versa.

Il principio generale dell'identità si delinea esattamente nel confronto fra due individui che, riconoscendo fra di loro le differenze e le

³⁰⁴ Sottofondo che è una delle ragioni per cui Grotowski cambiò continuamente i termini con cui alludeva alle proprie esperienze: in modo da non permettere che si fissasse il processo, sia nella percezione degli altri sia, sospettiamo, nella sua stessa percezione. A questo proposito si guardi: Lima, T. *Les Mots Pratiqués: Relação entre terminologia e pratica no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*. UFRJ, 2008.

³⁰⁵ Grotowski, J. *Holiday e Teatro delle Fonti...* op. cit.: 65.

³⁰⁶ In questo senso ci limitiamo ad indicare che anche il ricercatore prendeva parte a quel "mistero" che accadeva.

somiglianze, sono in grado di identificare se stessi³⁰⁷. In altre parole possiamo riassumere: l'identità si dà nella relazione fra l'uno e l'altro, si delimita nella presenza di un altro.³⁰⁸

La fotografia presentata sin da una prospettiva frontale, ci fa vedere due individui che, lato a lato, sostengono in equilibrio il fercolo. Dietro di loro, altri due individui si ingaggiano nello stesso processo. Il complesso trova stabilità giustamente nel contrappeso fra le quattro impugnature. A questo punto non ci sembra sproporzionato affermare che tutti e quattro gli individui sono l'Uno ed ognuno è Sé. Il simulacro, in mezzo, funge da catalizzatore: paradossalmente esiste ed è il centro per cui l'azione viene eseguita – la processione.

Ma c'è tuttavia un altro processo contemporaneo: mentre l'immagine della Santa è portata in processione, sono avviati dei canti, canti che si mescolano al rumore dei passi. Questi due elementi sonori, in certi momenti hanno la forza di annullare la centralità della stessa immagine. Non esiste in quel dato momento il legame col tempo, non c'è neppure legame con il sermone religioso, non sussiste qualsiasi tipo di legame che non quello dell'esperienza diretta. Per noi questa immagine è significativamente rilevante e si associa all'idea di Parateatro per due principali motivi: l'uno che riguarda il senso stesso della processione, quel più ampio 'stato' di compenetrazione e condivisione. L'altro si caratterizza

³⁰⁷ Anche se nella nostra discussione ci manterremo sulla linea antropologica dell'idea di identità, indichiamo come punto fondamentale la nozione di identità che è sviluppata da Martin Heidegger: *Identità e Differenza*. La versione consultata in lingua italiana risale a: *Verlag Günther Neske, Pfullingen 1957*, 6^a ed. 1978, con traduzione e note a cura di Ugo M. Ugazio.

³⁰⁸ In termini generali è questa la nozione fondamentale da cui si sviluppano tutte le idee che hanno come sottofondo il principio di riflesso. Ricordiamo inoltre, la teoria di Cooley, il quale teorizza riguardo la manipolazione dell'immagine, il giudizio dell'immagine e la costituzione dell'immagine di sé stessi a partire dal sociale e in corrispondenza con le strategie di manipolazione e i giudizi altrui.

come un momento, una possibilità che si offre agli individui di confrontarsi e di incontrarsi, nel senso che si stabilisce una comunicazione che va oltre le parole. Qui non ci sono più divisioni, neppure fra chi porta l'immagine e chi la segue.

Riportiamo sotto la testimonianza di Ertel³⁰⁹ su cosa significa Holiday:

Święto. Questo è il punto culminante delle metamorfosi di Grotowski e del suo gruppo. Grotowski usa la parola inglese "holiday" ricordando che etimologicamente essa designa il "giorno festivo", preservando al contempo il suo significato attuale di "giorno di riposo". Con la parola inglese Grotowski cerca di rendere il senso della parola polacca "Święto" che non possiede un esatto equivalente francese. Il termine polacco si richiama "alla santità, al sacro, alla purezza" e si associa sonoramente a "Światło" (luce), "Świat" (mondo); viene usato per designare sia le feste religiose che quelle civili.³¹⁰

Il primo versante al quale cerchiamo di accostarci va oltre la connotazione religiosa; va in direzione di quell'esperienza extra-quotidiana che restituisce ai partecipanti un certo senso, che è sacro, è grazia, è totalità. Come abbiamo descritto, la processione tanto è parte della celebrazione religiosa quanto ha autonomia nell'azione e nelle reazioni degli individui

³⁰⁹ Ertel, E. Grotowski au Récamier. *Travail Théâtral*, n. 12, 1973; pp. 128 – 133 In: Osinski, Z. *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio...* op. cit.: 302

³¹⁰ Ertel, E. Grotowski au Récamier. *Travail Théâtral*, n. 12, 1973; pp. 128 – 133 In: Osinski, Z. *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio...* op. cit.: 302. Nell'introduzione a Holiday [*Święto*]: il giorno che è santo appare il seguente testo: "*Święto* o Holiday: Nell'antico significato usato da Grotowski non si ha un preciso equivalente inglese o italiano. Non ha alcuna connotazione di vacanza o giorno libero dal lavoro, ma è direttamente imparentato con la parola "sacrum" o "santo" per quanto riguarda il suono, somiglia molto alla parola *światło*, che vuole dire "luce", ma non c'è nessun rapporto etimologico diretto. *Święto* non ha necessariamente attinenza con una religione in particolare e, sebbene abbia connotazioni fortemente sacrali, si usa anche in senso secolare. In ogni modo, sta a indicare qualcosa di speciale, eccezionale, extra-quotidiano". *Holiday e Tetro delle Fonti...* op. cit: 59

che ne prendono parte. La processione si iscrive in quel contesto più ampio, in quel senso possibile che si crea con la festa.

Abbiamo già descritto questo gruppo presso il quale ha luogo questa festa e questa processione. Proprio per la loro condizione di discendenti di migranti, pensiamo ci sia un legame con quel senso dell'origine. Tale indizio si rivela giustamente nella giustapposizione che si crea fra la celebrazione sacra e la celebrazione della loro identità etnica. Infatti, ci sono tutti gli elementi circondanti che permettono di arrivare a questa idea. Uno di questi elementi, ad esempio, si concretizza nel ricordo della motivazione di questa processione: la Santa che viene celebrata è protettrice della salute. Le preghiere intonate dal celebrante (il prete) mettono in causa la storia per cui quella è la "loro" santa: "perché quando arrivarono i "nostri" furono abbattuti dalle malattie. [...] Dall'Italia è venuta l'immagine della Madonna della Salute".³¹¹

Portare il fercolo è allora un'azione che traccia dunque una linea fra l'evocazione della storia, l'attivazione della memoria e la successiva azione. La processione allora ha quest'altra dimensione: mantenere una linea, un legame con gli antenati. E ha inoltre una precisa funzionalità nel tempo presente: proteggere il gruppo dalle malattie – "del corpo e dell'anima" per cui il gruppo non "ha di che temere". Ovviamente stiamo parlando nell'ambito di una celebrazione circoscritta, ma ciò che interessa maggiormente, in questo senso, è indicare la presenza degli individui che, coinvolti nell'azione, sembrano ritrovare un certo senso per le loro vite o un senso del vivere e, placati nella credenza, dimostrano uno stato di difficile descrizione, ma che solo possiamo rendere con l'idea di "aperti".

³¹¹ Queste parole sono state proferite prima della processione. Abbiamo cercato di tradurre più fedelmente possibile questi due passaggi, scelti nell'intuito di rendere l'idea della concatenazione dei fatti – della storia, della memoria e dell'azione conseguente.

Questo intreccio ci fa ricordare immediatamente il passaggio menzionato da Grotowski sulla gente nelle lande del deserto. Certamente non sono situazione uguali, ma ci sembra sia possibile porle una accanto all'altra, allo stesso modo in cui concordiamo che "c'è qualcosa che rimane uguale in tutte le epoche"³¹². Almeno una traccia di ciò che sussiste è, secondo Grotowski, la ricerca di senso.

Lasciandosi alle spalle l'arte come Presentazione, la fase Parateatrale è considerata una metamorfosi, un passaggio, ma al contempo, possiamo vedere che il Parateatro conserva le tracce dell'arte dell'attore, poiché essa, come abbiamo visto, non è declinata nella rappresentazione del sé, anzi, sembra essere una sorta di provocazione davanti allo specchio. Grotowski definisce questo passaggio:

Nella mia vita questo è un momento duplice. Ho alle mie spalle quello che è il teatro, la "tecnica", la metodologia. Ciò che da anni mi spingeva verso altri orizzonti, si è deciso dentro di me. Non sono entrato nel professionismo per tornare al dilettantismo, ma a quanto pare nemmeno per rimanervi. Quella che è stata la ricerca a teatro, nella "tecnica", persino nel professionismo (ma come noi l'abbiamo inteso: come vocazione) mi è in qualche modo cara. Tutto ciò mi ha portato al punto in cui mi trovo. Mi ha portato fuori dal teatro, fuori dalla "tecnica", fuori dal professionismo. È ancora vivo in quanto esperienza di vita. Ma ormai respiro un'aria diversa. [...]³¹³

³¹² Grotowski, J. *Holiday e Tetro delle Fonti...* op. cit: 67.

³¹³ Grotowski, J. Ciò che è stato. Sipario, n. 404, 1980: 17. Ci preme sottolineare la parola tecnica è messa fra virgolette. Questa impostazione ci fa ricordare alla divisione operata da Grotowski fra tecnica 1 e tecnica 2 e ci rimanda alle lettere cui Barba dà testimonianza in *Terre di Cenere e Diamanti*, congetturando dunque che la tecnica 2, ovvero quella che va oltre il lavoro semplicemente fisico-corporale, sia alla base di questa sostanziale continuità che si è risolta in Grotowski. Nonostante ciò, lo stesso Grotowski si anticipa a demarcare la scissione e, dunque, la discontinuità nel vettore dell'arte teatrale.

Nonostante i possibili collegamenti dell'immagine tratta da una celebrazione e situata all'interno di un contesto di festa, ribadiamo che i nessi non si limitano a questo primo livello. In questo livello è possibile sì ritrovare eco fra il senso della festa e quello del Parateatro che, per lo più, è dallo stesso Grotowski spiegato come "il giorno che è santo: umano, ma quasi sacro, legato a un disarmarsi - reciproco e completo".³¹⁴ Ed è giustamente in questo disarmarsi, in quella possibilità di abbandono delle maschere sociali che l'immagine ha un eco.

D'altronde, possiamo affermare che tante altre feste e tante altre celebrazioni non sono in grado di offrire la possibilità agli individui di porsi alla prova, di essere con gli altri e di essere in relazione ad un certo tipo di forze, di ritrovare quella dimensione dell'incontro cui premessa fondamentale è il disarmarsi e scoprire se stessi. Perciò con l'immagine proposta cerchiamo di evidenziare alcuni degli aspetti che, secondo noi, sono un'utile via per accedere, o meglio essere nel tempo sacro, essere pienamente assorti in quello stato di "grazia", in festa.

Vogliamo ora proporre un'altra lettura dell'immagine proposta. Abbiamo descritto in precedenza la situazione in cui gli individui trasportano il fercolo. Ora vogliamo richiamare l'attenzione verso le loro mani, che mantengono con fermezza quelle manopole. Se la mani sostengono il fercolo, sono i loro piedi che sostengono l'intero corpo e che devono realizzare lo spostamento: i piedi che pestano la stessa strada, due,

³¹⁴ Grotowski, J. Dalla Compagnia Teatrale all'Arte come Veicolo (1993). In: Opere e Sentieri II...op. cit.: 95. Alcune traduzioni invece di riferirsi a *Holiday* come "giorno santo" impostano il riferimento festa. Secondo noi il riferimento più congruente è il primo, mentre festa non necessariamente traduce il senso che va inteso con *Holiday*. Come abbiamo spiegato nella sezione sulle teorie festive, oltre l'immensità di varianti festive possibili, non tutte sono in grado di offrire una possibilità di incontro, anche in quelle che sostanzialmente sono propense a farlo, non tutti i partecipanti potranno o saranno disponibili a "disarmarsi".

quattro, sei, otto e tutti gli altri piedi. Non ci sono soltanto i passi che conducono i propri corpi lungo la strada e dietro l'immagine, c'è un ritmo che guida. Si può, in questi termini, comprendere questa processione oltre la connotazione religiosa, e cioè come quella ricerca di senso, uno spazio/luogo in comune a tutti e che re-significa la propria esistenza. Esistenza che è diversa in ognuno dei partecipanti.

Quegli individui allora percorrono un'unica strada, dietro l'immagine – quella raffigurata, ma anche quell'immagine che si forma all'insegna del camminare. La forza di chi carica il pesante fercolo è, sostanzialmente, gratuita, offerta. A parte la donna che, scalza, compie tutto il percorso come “portatrice”, gli altri tre uomini si danno cambio durante il percorso. E qui ci soffermiamo. Nei precisi momenti in cui è avvenuto il cambio, cioè quando qualcun altro si collocava al posto del primo, ciò accadeva senza che ci fosse una comunicazione verbale e nemmeno uno scambio di sguardi. Semplicemente, in simbiosi si scambiavano. Qualcosa di diverso accadeva con la donna, piedi nudi e pieni di humus. C'era una sorta di impegno diverso rispetto agli altri: qualcosa in più in se stessa. Per quanto è stato possibile accompagnare e indagare l'attitudine di quella signora, è possibile asserire che non c'era nella sua azione nessuna traccia di egotismo, né espressione di auto-compiacenza. Era da sola e, al contempo, esisteva assieme a tutti gli altri.

Tale attitudine non ha compromesso l'andamento della processione, anzi, rientra nella stessa logica che accennavamo prima: c'era una comunicazione genuina fra i partecipanti. E siamo del parere che i legami li si stabiliva attraverso i loro corpi. Corpi presenti, atti a fare. Semplicemente fare ed essere.

Nella trascrizione dell'incontro del 1970, a New York, riportato da Kumiega, possiamo leggere:

L'uomo così com'è, nella sua interezza, in modo che non si nasconda; l'uomo che *vive*; e questo significa: *non chiunque*. Corpo e sangue, questo è fratello, cioè dove si trova 'Dio', il piede scalzo e la pelle nuda, nei quali c'è il fratello. Anche questo è una festa, è essere nella festa, è essere la festa. Tutto questo è inseparabile dall'incontro: un incontro reale, pieno, nel quale l'uomo non mente a se stesso e vi partecipa nella sua totalità. Dove non c'è quella paura, quella vergogna di sé che da origine alla menzogna e alla simulazione, che è di se stessa progenitrice, in quanto è a sua volta nata da una menzogna e da una simulazione. In questo incontro, l'uomo non si rifiuta e non si impone. Si lascia toccare, non preme con la sua presenza. *Avanza senza temere lo sguardo di nessuno, è integro. È come se parlasse con la propria individualità: tu sei, dunque io sono*. E anche, sto nascendo perché tu nasca, perché tu divenga. E anche: non aver paura, vengo con te.³¹⁵

Ciò che si vuole indagare qui è una possibile trasformazione nella comprensione dell'incontro: l'eliminazione dei ruoli implica forse una maggior consapevolezza della propria individualità? Forse questo potrebbe essere un indizio per cui l'uomo non si rispecchia nell'altro, ma semplicemente cerca l'immagine di se stesso, attraverso l'esperienza. Ciò che ci permette di congetturare quest'ipotesi è l'interposizione del brano che abbiamo trascritto sopra, e un altro in cui Grotowski elabora una nozione secondo noi, leggermente diversa. Rispondendo alla domanda "Ma non c'è una forma di solitudine negli atelier parateatrali?" Grotowski risponde:

Sì, è vero. il momento in cui si cerca una specie di contatto, per usare una parola neutra, quando ci si sforza di lasciar cadere la maschera sociale, i ruoli, i personaggi sociali, rende estremamente soli. Solo due persone sole possono davvero incontrarsi. C'è una specie di omeostasi,

³¹⁵ Grotowski, J. *Holiday, the day that is holy*. Apud Kumiega, J. Jerzy Grotowski... op. cit.: 129. Corsivo nostro.

di equilibrio, fra la solitudine e il contatto. [...] deve esistere una dialettica fra contatto e solitudine.³¹⁶

La definizione che più rende l'idea di Parateatro è quella in cui il prodotto (lo spettacolo) è eliminato, e insieme ad esso sono eliminati i ruoli – del creatore e dell'osservatore. Ma assieme ad essi comprendiamo che cambia anche la percezione di quanto sia possibile nel Parateatro. Ovviamente con i diversi progetti, il contatto con diverse culture, i viaggi, insomma tutto quanto riguarda il periodo Parateatrale ha comportato una maturazione del lavoro. Ma, a nostro avviso, alcune di essi sono molto significativi, principalmente per quanto riguarda il rapporto del proprio lavoro con il contesto socio-culturale e, più specificatamente, nella comprensione della dimensione individuale.

La citazione sopraindicata già indica la direzione del Teatro delle Fonti, in cui più accentuatamente si concentra sulla questione della solitudine.

Interponendo la matrice di pensiero sulla religione come sistema simbolico, Clifford Geertz assevera che un certo fatto o evento possa essere un “modello di [qualcosa]” o un “modello per [qualcosa]”³¹⁷. Le azioni di un singolo individuo – che nel complesso tenderebbero a contraddistinguere la dimensione dell'azione in un gruppo – generalmente sono viste come elementarmente sostenute dalla loro particolare “visione di mondo”, la quale implica in una forma di comportamento e nell'adozione di un certo portamento di fronte alle situazioni della vita quotidiana o della realtà concreta.

³¹⁶ Grotowski, J. Vent'anni di attività... op. cit.: 38. Rimarcando la differenza temporale, questa intervista data del dicembre 1979.

³¹⁷ Nell'originale: “model for” e “model of” in: Geertz, C. *The Interpretation of Cultures*, op. cit.: 118. Traduzione italiana: Interpretazione di Culture. Bologna: Il Mulino, 1998: 118.

Clifford Geertz all'insegna di questa proposizione, e avendo come basi lo studio della religione come sistema culturale, indica due dimensioni che devono essere considerate. Prima: l'analisi del sistema di significati incorporati ai simboli, che sostengono la religione e, seconda, la relazione stabilita fra questo sistema ed i processi socio-strutturali e psicologici. In questo senso, assevera l'autore, la nozione di religione aggiusta, regola, "accorda le azioni umane con un ordine cosmico prefigurato e proietta immagini di ordine cosmico sul piano dell'esperienza umana."³¹⁸ Tesi fondamentale è quella in cui l'*ethos* di un popolo – il suo carattere, disposizioni estetiche e morali e la propria visione del mondo – può essere sintetizzato attraverso i simboli sacri. L'*ethos* dunque, dimostra un tipo di vita idealmente adattato allo stato delle cose attuali che la visione del mondo descrive. La visione del mondo, invece, viene presentata "come immagine di un effettivo stato di cose specificamente congegnate per accordarsi con questo modo di vivere."³¹⁹

La negoziazione dal piano ideologico a quello concreto, in modo dialettico e complementare, può essere percepita nel campo dell'osservazione - dalle credenze all'azione. La forma che è impressa alla realtà con base nei modelli culturali, è concepita da Geertz come un *modello per* la realtà. Il processo inverso, invece, è quando la realtà fornisce un modello, e cioè quando essa è *modello di* costruzione. Ciò che Geertz rileva è la forma impressa ai modelli culturali o ai sistemi di simboli che sono manifestati attraverso il comportamento umano.

In un primo momento del nostro ragionamento sull'immagine da noi presentata, possiamo distinguere un modello operato dal sistema religioso che conforma una certa realtà e condiziona la visione del mondo

³¹⁸ Geertz, C. Interpretazioni di cultura.. op. cit.: 114.

³¹⁹ Geertz, C. Interpretazione di culture.. op. cit.: 114

degli individui legati a quella credenza. In altre parole, la celebrazione, *tout court*, informa il modo più efficace cui attivare un certo complesso di forze, e cioè attraverso il rituale. La processione è modello per la realtà.

I rituali, visti come atti di una certa società, possono rivelare una particolare visione del mondo. In questo senso, Mariza Peirano³²⁰, indica una linea in cui il rito viene associato al linguaggio e si avvicina al campo performativo di concezione antropologica. Secondo l'autrice, "il detto è anche fatto; è anche azione sociale". Nell'analisi dei rituali, Peirano evidenzia che le dimensioni del *fare*, dell'*agire* rinforzano il contesto, ammettono l'imponderabile e le trasformazioni allo stesso tempo in cui il linguaggio è visto come azione. Questa prospettiva rimanda all'idea del linguaggio che abbiamo toccato anteriormente, ma aggiunge ad essa la dimensione rituale. Il rituale, in ogni caso, non funziona soltanto come un modello di azione.

Seguendo le indicazioni di Ludwik Flaszen, abbiamo una sintesi della comprensione rituale nel lavoro di Grotowski:

Le rappresentazioni di Grotowski aspirano a resuscitare l'utopia di quelle esperienze elementari che dava il rituale collettivo, nel cui impeto estatico era come se la comunità sognasse il sogno della propria essenza, del proprio posto nella realtà integrale, non parcellizzata in singole sfere, in cui il Bello non si differenzia dalla Verità, l'emozione dell'intelletto, lo spirito del corpo, la gioia della sofferenza; in cui l'uomo potesse sentire l'unione con la Totalità dell'Essere.³²¹

Queste indicazioni riflettono il pensiero e l'obiettivo del Teatro Laboratorio nella fase degli spettacoli. Infatti, il testo di Flaszen è datato 1967. Ma perché abbiamo allora retrocesso?

³²⁰ Peirano, Mariza, *O Dito e o Feito: Ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Núcleo de Antropologia da Política / UFRJ 2002

³²¹ Flaszen, L. Il Teatr Laboratorium e la ricerca teatrale. Sipario, n. 404, 1980: 13

Perché ci sono due nozioni che vogliamo recuperare. La prima indica l'abbandono della ricerca del rituale: "dal momento in cui abbiamo messo da parte l'idea di teatro rituale, abbiamo cominciato in modo sui generis ad avvicinarci al teatro rituale."³²² Il secondo elemento è evidenziato da Flaszen: "Essenza del rito è la sua atemporalità; ciò che in esso accade e si rinnova ogni volta nella sua presenza viva, evidente." E continua in seguito: "La rappresentazione non è una coppia illusionistica della realtà [...] La rappresentazione stessa è la realtà [...] L'attore non recita, non imita non finge. È se stesso, compie un atto di pubblica confessione".³²³

Qual è – nel teatro-rituale-parateatro-realtà – l'operazione fondamentale? In un passaggio cui argomento centrale è l'aspetto umano, possiamo ricavare l'immagine di questo processo la cui comprensione si dà in stretta relazione con il lavoro pratico e sembra indicare un modello ricavato dalla realtà. Il brano riportato in seguito ci permette di annodare i diversi punti che abbiamo toccato fino qui. Al contempo, indica inoltre, qual è la ricerca che si seguirà: il Teatro delle Fonti.

L'essere umano non esiste senza un contesto, senza il contatto con il suo ambiente; e se si cerca davvero rompere quel muro che sta fra un uomo e l'altro, e che è il muro di certe convenzioni o proiezioni di pensiero e di giudizio, bisogna affrontare il problema costituito dal fatto che si è immersi nel grande mondo, dove si trovano alcuni fenomeni meritevoli d'attenzione, come le stelle e il sole, come l'erba, come il vento, e che in qualche modo bisogna ritrovare una specie di stato familiare con tutto ciò, una parentela. Se no, di nuovo l'uomo si secca, anche nelle sue relazioni, incomincia a girare in tondo. Qui inizia un terreno molto vicino al teatro delle fonti. Anche nelle attività parateatrali questo aspetto era presente, ma

³²² Grotowski, J. Teatro e Rituale (1968). In: Flaszen e Polastrelli. *Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski. 1959 – 1969*: 142

³²³ Flaszen, L. Jerzy Grotowski e il Teatr Laboratorium. Sipario, n. 404, 1980: 13.

in maniera molto particolare, come un fattore che interviene dove si vuole sospendere il gioco quotidiano. In questo caso bisogna sbloccare la percezione, e la percezione è anche quella dei fenomeni naturali. Così si incontrano l'ecologico e il drammatico, con il sociologico che li circonda.”³²⁴

L'avanzamento sul quale insistiamo denota nella fase Parateatrale il raggiungimento della consapevolezza della forza dei processi esterni all'individuo. E che, per oltrepassarli, è necessario un altro tipo di processo nel quale si coniughi il personale e l'interumano. La relazione che era concepita come “io-tu” si sdoppia e raccoglie sotto la nozione “io-io.” Il principio, in verità, sembra essere lo stesso: “si può rinunciare a qualcosa solo quando la si possiede.”³²⁵

La dimensione dell'esistenza dunque prevede il completo abbandono di tutto quanto sia conosciuto, o meglio configurato in accordo a griglie di pensiero e di comportamento. Ed ecco che ritorniamo alla ragione della “paura” per cui l'uomo si “arma”, si “nasconde”:

Nella paura che è legata alla mancanza di senso, rinunciamo a vivere e cominciamo diligentemente a morire. La routine prende il posto della vita e i sensi, rassegnati, si abituano all'annullamento.³²⁶

Di conseguenza, non sembra essere rilevante se Grotowski sta parlando “di un genere di esistenza più che di un genere di teatro”³²⁷. Interessa piuttosto che *Holiday* sia una possibilità offerta ad ognuno degli individui quando essi saranno in grado di porsi la domanda fondamentale: “cosa è l'essenziale nella vita?”

³²⁴ Grot. J. Vent'anni di attività... op. cit.: 36.

³²⁵ Grotowski, J. : Vent'anni di attività...op. cit. 36

³²⁶ Grotowski, J. Holiday e Teatro delle Fonti, op. cit.: 62

³²⁷ Grotowski, J. Holiday e Teatro delle Fonti, op. cit.: 67.

5.3 Terza immagine: silenzio, ciò che resta



Il pranzo festivo.

Dal contatto al silenzio: comunione

Con la presentazione di questa immagine vogliamo chiudere la trilogia proposta. Tre immagini e un'incognita. Passiamo all'individuazione di alcuni aspetti che basano la nostra interpretazione su una premessa. Evidentemente la fotografia non rende la dimensione complessiva della situazione. Ci sono tanti elementi e tante forze, possiamo dire, che si innescano e si congiungono in quel momento. Ciò che ci resta è un registro,

la fotografia che ci ricorda quel momento e le sensazioni che rimbombavano nel proprio corpo e, in questo caso, ci riferiamo strettamente al corpo del ricercatore. Siamo del parere che “essere là” non basti. Essere là è il minimo, fare di ciò esperienza è un’altra storia. E quest’altra storia va raccontata dal punto di vista dell’interdipendenza e autonomia: passato, presente, quotidiano, extraquotidiano, corpo, memoria, “Io”, “Tu”, Incontro e Silenzio.

L’esercizio dello specchio che abbiamo proposto ha avuto come primo spunto quest’immagine presentata. Essa raffigura il momento del pranzo festivo che è l’apice della festa, avviene dopo la celebrazione e prima delle attività proposte nella comunità. Queste ultime possono costituirsi di giochi o presentazioni musicali o di semplici chiacchiere fra le persone presenti. Come persone presenti intendiamo sia i partecipanti che gli organizzatori dell’evento che, a quel punto, sono liberi dall’impegno dei preparativi (sostanzialmente il pranzo, ma non sono escluse le altre attività).

Dalla fotografia presentata ci rimane quella prospettiva e, partendo da essa, vogliamo delucidare tre aspetti.

Primo: la condivisione ed il senso degli alimenti. Nella Festa di Cappella i partecipanti sono accomodati nel salone la cui disposizione spaziale si dà attraverso lunghi tavoli e panche; i partecipanti si siedono per il pranzo (verso la fine, anche gli organizzatori occupano quello stesso spazio). Sui tavoli sono disposti recipienti con il cibo che, fondamentalmente, sarà condiviso tra le persone lì sedute. Questo fatto è interessante sia perché colloca i partecipanti in situazione di contatto – poiché l’uno passa il recipiente all’altro - sia perché l’alimento è investito di valore simbolico. Dalla condivisione dell’alimento, del recipiente che deve essere passato da mano a mano fra gli individui, che stanno uno accanto

all'altro, non necessariamente nasce un'interazione ma, forzatamente, si crea un'egualità fra loro.

Per quanto riguarda il valore dell'alimento, esso è doppiamente significativo: in primo luogo perché generalmente sono considerati piatti tipici dell'"origine italiana", cioè rimarkano una narrativa di appartenenza identitaria. Questo aspetto ricollega gli individui al senso della festa – una celebrazione di appartenenza e, indirettamente, collega i partecipanti agli organizzatori. Gli organizzatori sono parte della comunità dove ha luogo la festa e sono responsabili della preparazione del pranzo. Tuttavia, le figure centrali nella preparazione delle pietanze sono sempre le persone più anziane, quelle che "sanno fare". "Saper fare" è un'espressione corrente nel gruppo e anch'essa distingue gli individui, soprattutto riguardo alle cose considerate "originarie", come i pasti: sono necessari certi "modi", certe tecniche per fare un certo piatto³²⁸. In secondo luogo, gli ingredienti (almeno grande percentuale) sono pregiati, poiché provengono dalle coltivazioni degli stessi membri della comunità. Essi sono, sostanzialmente, prodotto del loro lavoro, ma anche del lavoro dei loro antenati. Nel gruppo c'è un'espressione che arricchisce quanto stiamo descrivendo: "sono frutto del sudore dei nostri". Inevitabile con questa espressione riconnettere le tecniche (superficiali o immediate) alla storia del gruppo che, in senso più ampio, si lega ai fenomeni migratori e, ancor prima, agli antichi. I "nostri" prima di noi, ma anche gli altri che c'erano, altri prima di loro: "anche tu sei

³²⁸ Queste tecniche, sostengono i partecipanti, sono la regola dell'"anticamente" ovvero, legittime poiché tramandate da generazione in generazione. Non mettiamo in causa se esse siano state cambiate col tempo, il che è abbastanza ovvio, invece sottolineiamo quella credenza che sottostà ad ogni singola azione.

figlio di qualcuno”³²⁹. Forse lì, nell’interposizione fra il “fare” e l’“essere” potrebbe esserci un seme delle tecniche più profonde.

Questo primo aspetto sollevato, in conclusione, ci permette di concentrare lo sguardo sull’alimento e le possibili relazioni che, a partire da esso, si possono stabilire con l’individuo, richiamando in causa, principalmente, un corpo-memoria. Ad livello ulteriore possiamo identificare come circostanza il contatto fra gli individui. In ultima analisi, l’atto di alimentarsi è un atto individuale e potrebbe corrispondere alla sostanza o alla congiunzione fra il livello naturale, il livello fisico, il livello simbolico e il livello socio-culturale.

Secondo: La dimensione del silenzio. Abbiamo potuto verificare in questa festa un fatto alquanto singolare: dopo questo primo momento in cui gli individui hanno riempito il loro proprio piatto del cibo preso dai recipienti, arriva il momento di servirsi della carne. Essa è portata dagli organizzatori fino ai tavoli. Più o meno quando tutti sono stati serviti, si instaura – per qualche secondo – una sfera di quasi completo silenzio. Forse, più che silenzio, questo fenomeno potrebbe essere definito come una specie di condensazione, concentrazione della presenza nel tempo-spazio: un attimo, tuttavia, è sufficiente per rompere con la sequenza logica e corroborare l’amplificazione della percezione. Quest’avvenimento non può essere generalizzato; è un qualcosa che ha avuto luogo in quella festa, in quel momento. Nonostante ciò, o forse giustamente, per la sua singolarità, consideriamo che esso sia paragonabile con un altro silenzio: il momento che precede la comunione, durante la celebrazione. Anche se allocati in ambiti diversi, in certa misura possiamo rilevare un’equivalenza fra entrambi. Ci sembra sia possibile indagare intorno all’idea di comunione.

³²⁹ Cfr. Grotowski, *Tu es le fils de quelqu’un* (1986). In: *Opere e Sentieri II...* op. cit... pp. 65 -81.

Oltre al fatto – concreto o simbolico – dell’ingestione dell’alimento, comunione indica unità. All’interno della celebrazione religiosa acquista un preciso significato, più o meno circoscrivibile, nell’unione con la sfera divina. Potrebbe essere questa una traccia dell’amplificazione della percezione degli individui su se stessi? A nostro avviso il silenzio prima dell’ingestione dell’alimento può almeno ricondurre l’attenzione degli individui verso la tensione prodotta fra interno e esterno. In altre parole, il silenzio potrebbe essere un piccolo momento riflessivo, o meglio di riflessività, ma non nel senso di riflettere qualcosa o qualcuno, piuttosto, come un atto di interruzione del flusso di pensieri, un momento in cui si stare con se stessi e che, di controparte, non si lega direttamente al senso di condivisione. Comunione qui indica uno stato di intensificazione della percezione e di presenza³³⁰, nel senso dato da Grotowski.

Terzo: pluridimensionalità. A nostro avviso, il fatto possibile di definizione attraverso la fotografia - prospettiva visuale - si lega intimamente con gli aspetti precedenti attraverso la disposizione degli individui seduti al tavolo. Dunque, l’aspetto rilevato in primo luogo dice rispetto alla disposizione degli individui che stanno al tavolo. L’uno accanto o di fronte all’altro. Ma c’è da considerare che, in linee parallele sulle quali si dispongono i tavoli, ogni individuo ha dietro di sé altri individui. Le

³³⁰ Grotowski parla di una verticalità che deve essere tesa fra l’organicità e *the awareness*, che vuole dire uno stato di coscienza legato alla Presenza. Cfr. Grotowski, J. Dalla compagnia teatrale all’arte come veicolo. In: Opere e Sentieri II... op. cit.: 102. D’altronde crediamo che questo aspetto si leghi alle credenze degli individui, ciò potrebbe significare, attraverso l’azione, lo stabilirsi di connessione con forze interne allo stesso individuo e a contempo esterne. Da questo punto di vista tendiamo ad accordare con la proposizione di Giacchè: “Come fa una preghiera a nascere in chi non crede? [...] Credo che [...] la parola “preghiera” – ovviamente ridefinita rispetto a quelle che sono le preghiere oggi, in chiesa – sia una forma e una parola utile per descrivere elementi e azioni performative e non semplicemente una metafora.” Giacchè, P. La verticalità e la sacralità dell’atto. In: Opere e Sentieri III... op. cit.:124.

inversioni sono ovvie, per cui si riproduce in continuazione lo sdoppiamento della visuale: l'individuo A non vede l'individuo B poiché B è seduto dietro A. A vede C che è seduto davanti a sé. C tuttavia vede A e B e, B non vede né A né C. Questa semplificazione della prospettiva vuole soltanto introdurre l'idea dello sdoppiamento, ma è incompleta, poiché espone soltanto una linea rettilinea rispetto lo sguardo. Ora, è ovvio che indipendentemente dall'ampiezza dello sguardo, ogni individuo occupa un singolo spazio, da dove guarda. E c'è la sua presenza. Ed è in riferimento allo spazio che occupa che egli sarà visto/percepito dagli altri. Oltre a quanto abbiamo descritto in precedenza riguardo alle possibili forme di percezione degli altri – con chi è accanto, con chi è di fronte – abbiamo anche la presenza di un “elemento esterno”, e cioè il momento in cui gli organizzatori intervengono a servire negli spazi fra gli uni e gli altri. Questo momento, di per sé, non informa più che sui ruoli del partecipante e dell'attore/organizzatore. Ma proprio qui ci sembra vi sia una ricongiunzione: considerati i livelli di disposizione – uno fisso e uno mobile, uno seduto e l'altro in piedi, si potrebbe inferire che l'uno è passivo e l'altro è attivo, l'uno spettatore e l'altro partecipante. Considerare questo inquadramento come principale sarebbe un grande equivoco. Proprio perché i ruoli in quel dato momento si confondono nella coesistenza spaziale, e soprattutto nelle loro disposizioni etico-morali. In modo generale, ciò che prevale è la compartecipazione ad un atto o meglio, la comunione nell'esperienza.

Fra i diversi accostamenti possibili, questa terza immagine è proposta con l'intuito di accentuare le discussioni sull'identità sin da un'altra linea che non quella postulata da Goffman, in cui gli attori assumono dei ruoli diversi dinanzi a situazioni diverse. Riconosciuto da qualche critico sociologo, e in alcuni momenti assunto dallo stesso

Goffman, l'approccio stabilito in *Espressione ed Identità* si inquadra maggiormente nel concetto di "identificazione". Identificazione che come concetto sociologico ha una parte delle proprie radici nelle tradizioni psicoanalitiche poiché prevede un processo nel quale il soggetto si costituisce gradualmente, assimilando uno o più segni da un altro individuo, modellandosi, dunque, di conseguenza.

D'accordo con Menezes³³¹, l'identità non costituisce un concetto specifico negli studi antropologici e si riferisce maggiormente a questioni di etnicità, di appartenenza o ai rituali di passaggio che denotano i cicli o le crisi della vita. L'autore indica che la nozione di identità può essere raggruppata in due principali categorie, come un doppio processo che è *distintivo e unificatore*.

Uno degli studi che si iscrive in questa linea è quello di Fredrik Barth³³² in cui è discussa la costituzione e manutenzione dei gruppi etnici e delle loro frontiere³³³. Barth parte dalla premessa che la variazione culturale, nell'accezione antropologica, è discontinua per cui la "cultura" è soltanto un mezzo per descrivere i comportamenti umani. Data questa premessa, Barth afferma che esisterebbe dunque una cultura in comune, così come delle differenze che distinguono ogni cultura.

In questo senso, l'autore propone di verificare i "gruppi umani" come "unità etniche", per cui sono rintracciabili due aspetti che ci interessano maggiormente: l'uno indica che la distinzione delle categorie

³³¹ Menezes, Eduardo Diatahy B. de. *Crítica da Noção de Identidade Cultural*. XXII Reunião Brasileira de Antropologia. Brasília, Julho de 2000

³³² Barth, Fredrick. *Grupos Étnicos E Suas Fronteiras*. In: Poutignat, P. E Streiff-Fenart, J. *Teorias Da Etnicidade*. São Paulo: Unesp, 1998, P. 187-227.

³³³ In questo approccio l'identità etnica è compresa come parte contenuta nell'identità culturale, la cui costituzione pertanto è data da elementi in continuo movimento, come un dispositivo circolante in un insieme di materiali simbolici, questi ultimi, a loro volta, costruiti socialmente e storicamente.

etniche - come frontiere – persiste, nonostante il flusso delle persone che le attraversano; ovvero, le distinzioni non dipendono dalla mobilità degli individui, dal loro contatto né dallo scambio delle informazioni. Il secondo aspetto evidenzia che le relazioni sociali sono mantenute oltre le frontiere, e che perciò le frontiere non dipendono dall'assenza di interazione sociale. In questo senso, vale la pena sottolineare che, l'interazione fra i membri di un gruppo o fra gruppi diversi non implica la loro estinzione (e come si può presumere, nemmeno l'estinzione della loro cultura). Le differenze dunque, persistono.

Il punto teorico di partenza di Barth è costituito da segmenti per cui la comprensione di gruppi etnici si lega a categorie di attribuzione ed identificazione, che sono formulate dagli stessi attori sociali. Barth si concentra soprattutto in differenti processi per cui si generano e mantengono gruppi etnici e, al contempo, sposta i limiti della propria indagine verso le frontiere etniche e la loro manutenzione. Così identifica quattro caratteristiche che, teoricamente, definiscono questi gruppi: 1 - si perpetuano biologicamente; 2 - condividono gli stessi valori culturali fondamentali; 3 – costituiscono un campo di comunicazione e di interazione e, 4 – poiché i membri del gruppo si auto-identificano e sono identificati da altri, si configurano in una categoria “differenziabile”³³⁴. L'autore cerca di difendere la tesi per cui i gruppi etnici sono “supporto di cultura” e assume

³³⁴ Barth, F. *Grupos Étnicos E Suas Fronteiras...* op.cit.: 189-190. Per quanto riguarda la prima caratteristica segnalata, segnaliamo che non abbiamo competenze specifiche per analizzare quella componente biologica, tuttavia ci sembra di grande importanza il suo ruolo nella discussione. Ci limitiamo dunque a ricordare che lo stesso concetto di cultura è stato distaccato dalla sfera biologica – naturale, e inoltre, ricordiamo che alcuni principi accennati da Grotowski in rapporto al lavoro nel Teatro delle Fonti rimarca la dimensione della natura come fondamentale.

un punto di vista che li categorizza come una “forma di organizzazione sociale” (*organizational type*)³³⁵.

Sinteticamente questi sono i punti fondamentali della teoria di Barth riguardo all'identità etnica. Ad essa aggiungiamo un concetto di interesse, e cioè quello di “frizione interetnica” elaborato da Roberto Cardoso de Oliveira. Fondamentalmente, l'idea di frizione interetnica si riferisce ad un modo per descrivere le situazioni di contatto fra gruppi etnici. La “cultura di contatto” allora è intesa come un sistema di valori che è dinamico, che permette di comprendere la propria identità etnica come valore e che fornisce la comprensione delle strategie di manipolazione dell'identità.³³⁶

In fine, per quanto ci interessa in questo studio, possiamo indicare, con base nelle indicazioni di Cardoso de Oliveira, l'esistenza di un'identità sociale ed una individuale che coesistono, ovvero, l'una è riflesso dell'altra poiché entrambe hanno un “contenuto riflessivo o comunicativo.”³³⁷

Entrambi gli studi citati si allontanano, quindi, da quella vertente cui appartiene Goffman, ma dimostrano similamente l'identità attuata come strategia. Ci interessa mettere in rilievo, principalmente, alcune di queste caratteristiche. Dalla teoria di Cardoso di Oliveira riprendiamo l'idea contrastiva che indica l'essenza dell'identità etnica nell'imposizione di un “noi” in relazione ad un “altri” o, comunque chiamata “auto-apprensione di sé in situazione” da cui deriva un'idea di “identità in processo.”³³⁸ Da Fredrik Barth, rileviamo ancora l'idea di frontiere e di cultura in comune.³³⁹

³³⁵ Barth, F. *Grupos Étnicos E Suas Fronteiras...* op.cit.: 193-194.

³³⁶ Cardoso de Oliveira, R. *Identidade, Etnia e Estrutura Social*. São Paulo: Ênio Matheus Guazzeli & Cia LTDA, 1976: 23.

³³⁷ Cardoso de Oliveira, R. *Identidade, Etnia e Estrutura...* op. cit.: 5-6.

³³⁸ Cardoso de Oliveira, R. *Identidade, Etnia e Estrutura...* op. cit.: 5.

³³⁹ Barth, F. *Grupos Étnicos E Suas Fronteiras...* op.cit.: 194-195.

Inoltre, un aspetto importante per quanto riguarda lo studio proposto è quello postulato dalla propria linea di pensiero a cui appartengono gli autori e cioè: la complementarietà fra differenza e somiglianza, fra distinzione e unificazione.

Nello studio delle feste, da cui abbiamo desunto le fotografie, abbiamo potuto distinguere una particolare forma di *esperienziare* l'identità. Ed è a questa dimensione che ci indirizziamo. L'espressione "identità *in performance*"³⁴⁰ vuole indicare la dimensione festiva come possibilità di condensazione dei principi quotidiani elevati a forme simbolico-rituali che sono azionate negli e per mezzo, degli individui. In queste forme sono contenuti gli elementi per cui gli individui si identificano e si differenziano. La sostanziale differenza dunque non sta nel confronto, ma nel modo in cui ogni individuo si pone di fronte all'altro e con se stesso. Del resto la festa è pregna di possibilità di annullamento delle maschere sociali, di confronto/incontro con l'altro e di riflessività, ma non è generalizzabile. Ciò significa che dipende molto di più dalle disposizioni e dalla forza di ogni individuo. Questa è una chiave di lettura importante a nostro avviso, principalmente perché mette in discussione lo stesso individuo.

Alcuni degli elementi che abbiamo identificato, e che sostengono dunque l'espressione "in performance", è il corpo, attraverso il quale le azioni ed i comportamenti sono re-significati. Il corpo diviene l'asse delle azioni e delle interazioni. Attraverso il corpo inoltre, si evidenzia la dimensione della cultura "ereditata", delimita in certo modo dall'espressione dell'essere che può, nel confronto con un altro individuo (e

³⁴⁰ Termine che la scrivente ha utilizzato per descrivere quelle situazioni di maggior intensità durante la festa, nelle quali si evidenziava una sorta di riorganizzazione della percezione e della comprensione in relazione ad elementi esterni e ad un ordine interno. Allude ad un processo, una frizione fra gli sé ed l'altro, una tensione che riporta l'individuo al campo della esperienza primaria della propria identità.

con un altro corpo), identificarsi e distinguersi. In alcuni momenti abbiamo potuto osservare, come descritto precedentemente, un completo dono di se stessi. E quella dimensione la abbiamo associata alla circostanza di Incontro.

In altri momenti, però, ciò che si è evidenziato era piuttosto assimilabile come lo spazio esistente fra un individuo e l'altro, un "vuoto". Un vuoto che difficilmente si può spiegare, sennonché per analogia. In alcuni momenti, come quello che abbiamo nominato riflessività, o nel momento di silenzio o ancora di più nell'atto concreto dell'ingestione dell'alimento, abbiamo potuto identificare un processo di "auto-annullamento", come una forma di annichilimento della propria posizione e di tutto quanto essa potrebbe informare sull'individuo.³⁴¹

Queste esperienze che abbiamo cercato di descrivere ci hanno portato a discutere, anzi a ridiscutere, le dimensioni di composizione e percezione degli individui. E questo è il motivo dell'insistenza sulle teorie identitarie. La prospettiva che più si è dimostrata adatta è stata quella della performance che, sempre in campo antropologico, ci offriva alcune indicazioni o risposte³⁴². Un concetto fondamentale in questo senso è quello

³⁴¹ Ripetiamo: stiamo parlando in modo generalizzato e ciò significa che questa esperienza non necessariamente è compiuta da tutti quanti prendono parte alla festa. In linea di massima abbiamo potuto percepire questi momenti come piuttosto isolati, e la forma in cui li abbiamo percepiti si è evidenziata principalmente per mezzo delle azioni e del corpo. Inoltre è necessario ponderare che quanto abbiamo descritto e appreso, è anche parte della nostra stessa percezione.

³⁴² La performance come modo di "comunicazione riflessiva" è un'idea ricorrente nella linea dell'antropologia della performance. La riflessività, in questi termini, è una condizione in cui "il gruppo riflette su se stesso" potendo affermare la loro continuità oppure la loro trasformazione. Si veda Hartmann, L. (2004); Langdon, J. (1996); Bauman, R. (1977); Bauman, R. e Briggs, C. (1990); Singer, M. (1972); Sullivan, L. (1986). Si nota, inoltre, che questa prospettiva è vicina a quella della teoria sul "dramma sociale" di Turner, tuttavia tende al rifiuto della nozione di struttura e modelli statici, concentrandosi sulla nozione di "linguaggio in azione" (Ortner, S. 1994: 338). La nostra prospettiva tende ad allontanarsi perché,

di “esperienza multisensoriale”³⁴³ che denota un processo di “unità dei sensi”, uno sforzo per apprendere la simultaneità dell’esperienza corroborata dai diversi elementi. La “multisensorialità” allora è considerata come “sinestesia” che denoterebbe “un fenomeno in cui in tipo di stimolazione evoca la sensazione di un altro.”³⁴⁴ Nonostante i ricchi contributi della linea della performance appena citata, rimanevano dubbi su come comprendere i processi per cui gli individui erano in grado di riflettere sulla loro condizione, donare un senso alla loro vita e, principalmente, riflettere su se stessi. Inoltre, in sottofondo, continuava a persistere un’altra domanda: che tipo di relazione potrebbe esistere fra i processi di identità ed i processi concernenti un attore/performer?

Queste domande e gli sviluppi concettuali che ne derivano conducono alla comprensione delle dimensioni dell’interazione fra individui e fra questi e le strutture sociali. Le linee corrispondenti a quegli studi, dal Sé alla rappresentazione quotidiana, lasciano scoperto un ambito che si potrebbe dire tanto più profondo quanto corporale. Al contempo si apre uno spazio all’idea di decostruzione di tutto quanto sia stato valutato come contingente simbolico e/o concretamente significativo. Decostruzione dunque come possibilità che potrebbe rivelare le strutture in cui un

nonostante prenda in considerazione la dimensione di gruppo (della totalità) e del linguaggio in azione, si interessa per quegli aspetti che si consolidano attraverso gli individui e negli individui stessi. Essa è una delle ragioni per cui abbiamo dedicato grande parte della nostra argomentazione alla dimostrazione dei cambiamenti che vanno dal sociale all’individuale, ponderando riguardo le differenze possibili in questo approccio. Come si evince dall’impostazione, alcune idee della performance in campo simbolico-antropologico sono efficienti anche per il nostro ragionamento, come, ad esempio, quella contenuta nella nozione di “multisensorialità” tratto dagli studi di Langdon, J.

³⁴³ Esther J. Langdon. *Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs*. Antropologia em primeira mão. Santa Catarina: UFSC, 2007; pp. 5-26: 16.

³⁴⁴ Sullivan, 1986, *apud* Langdon, J. *Performance e sua Diversidade..* op. cit.: 16

individuo si identifica, insomma contrastare con il processo di acquisizione e incorporazione delle condizioni e aspetti che lo condizionano. Teoricamente, se un individuo ha la coscienza dei processi che in lui si attuano, può accettarli o respingerli. Quale condizione gli permette, tuttavia, di essere cosciente?

Le teorie sociologiche e antropologiche forniscono un soddisfacente modello per la comprensione dei processi della composizione e della rappresentazione dell'identità, ma tralasciano l'aspetto della coscienza e della percezione. La linea più accentuatamente psicologica invece fornisce alcuni indizi della privazione della percezione, ma solo come impulso agli studi dei processi di costruzione. Ci sono inoltre gli studi sulle religioni e sui rituali (che quasi sempre sono inquadrati come fenomeni religiosi), ma essi ci forniscono maggiormente modelli di interazione e corrispondenza comportamentale.

Lo studio parallelo (ma anche interdipendente) sulla Festa di Cappella e sulle esperienze post-teatrale, per quanto abbiamo potuto confrontare, hanno dimostrato sostanziali corrispondenze, come abbiamo visto nella sezione precedente. Tuttavia, consideriamo che le feste studiate possono essere molto più che un'analogia a *Holiday*. Per dare conto di quegli elementi sopraindicati cercheremo di rintracciare alcuni dei principi individuati nel Teatro delle Fonti e verificare un possibile accostamento.

Nel testo dedicato al Teatro delle Fonti, la IV sezione si apre con la seguente domanda: "le fonti sono connesse al "corpo" o "all'anima"? Grotowski risponde allusivamente:

È molto difficile rispondere e dire dove finisce il corpo e dove inizia la psiche. Forse nel trattare la questione delle

Fonti è meglio dire che esiste l'uomo [człowiek] che precede le differenze. [...] ³⁴⁵.

Quell'uomo a cui allude Grotowski sottintende un Uomo Totale che, appunto, precede le differenze. Quali differenze? Da un lato Grotowski indica come prima possibilità la sospensione delle tecniche quotidiane del corpo – indicate da Mauss come prima differenziazione culturale. Sospendere “tutti questi condizionamenti, culturali, sociali” porta al “decondizionamento della percezione”. ³⁴⁶ Da un'altra parte dice:

non si tratta di qualcosa di talmente antico che precede l'apparizione di qualsiasi cultura. Si tratta di quella parte delle nostre esperienze e delle nostre azioni che sono talmente semplici che precedono in noi la differenziazione culturale. ³⁴⁷

Quindi, ci sembra siano due le vie che si vanno ad incrociare, ma che sostanzialmente toccano le differenze che possono essere scoperte in

³⁴⁵ Grotowski, Teatro delle Fonti in: *Holiday e Teatro delle Fonti...* op. cit.: 90

³⁴⁶ Grotowski, Teatro delle Fonti in: *Holiday e Teatro delle Fonti...* op. cit.: 90. Siamo dal parere che, nonostante la ricerca intrapresa nel Teatro delle Fonti sia diversa da quella Parateatrale, essa si è sviluppata giustamente a partire da alcune convinzioni che sono state chiarite in quel processo precedente (che a sua volta è risultante dalle esperienze precedenti), come ad esempio quando Grotowski nel testo *Holiday* dice: “ma se si impara come fare, non si rivela se stessi; si rivela solo l'abilità a fare” oppure “ci armiamo per nasconderci; la sincerità inizia laddove siamo indifesi” o ancora “la vita nella falsità, gettando fumo negli occhi alla gente, fingendo: per quanto tempo si può continuare? Smetterla con “che cosa posso aspettarmi” [...]. Togliersi abiti e occhiali e immergersi nella fonte”. Idem: pp. 68, 64, 72. Non dovrebbe essere poi così difficile collegare l'intero processo alla dichiarazione di Grotowski in cui quest'ultimo, il teatro delle sorgenti, è una ricerca molto più personale. Se solo si valutano le sue narrative dell'infanzia e le sue osservazioni sul processo di acquisizione delle “conoscenze” nei bambini, si presume che anche quello sia uno sforzo della parte dello stesso Grotowski di riconoscere la propria “visione di mondo”. E qui si evince un secondo punto di attenzione che culmina nell'idea di solitudine.

³⁴⁷ Grotowski, J. Tecniche originarie dell'attore *apud* Guglielmi, C. Le tecniche originarie... op. cit: 41.

rapporto ai condizionamenti, ad un addomesticamento del corpo e della mente. Come nota Guglielmi:

L'interesse di Grotowski per le altre culture non è mai stato ricerca dell'“esotico” né tentativo di sintesi. Anzi egli pone sempre l'accento su quella che lui considerava la “culla della cultura occidentale”. Ma ancor più delle culture altre e ancor più della riscoperta della propria cultura, egli cerca ciò che le precede. Ciò che spiega le similitudini tra culture diverse, infatti, non è un possibile rapporto di filiazione, ma il loro riferirsi a qualcosa di oggettivo ed universale, l'esperienza.³⁴⁸

Infatti, nella spiegazione sulla “culla della cultura occidentale”, che non è confinata nel territorio geografico, si evidenzia il problema della *mind structure*. Un lucido esempio dimostra, a nostro avviso, lo sforzo di Grotowski per arrivare a distinguere questi due campi che in fondo sono correlati come “problema” sul quale lavorare:

Ci sono alcuni aspetti della vita umana che appartengono a tutti. Per esempio normalmente nella maggioranza dei casi abbiamo dieci dita delle mani e dieci dita dei piedi, tout court è così e la diversità culturale non cambia nulla in questo campo. Ma la maniera che si utilizzano queste dita e la maniera come si pensa in proposito già cambia nell'evoluzione culturale e la c'è una differenziazione. Solo al livello più semplice si supera la differenziazione culturale o neppure si supera ma si tocca ciò che precede la differenziazione. È diverso: non si tratta di fare una sintesi, ma di toccare i punti così semplici che precedono la differenziazione. [...] Nella differenziazione delle culture ci sono parecchie cose che condizionano questi processi semplici: esattamente come la casta, esattamente come la fase della luna, esattamente come il contesto in cui si iscrivono, tutto questo è vero. Ancor più l'interpretazione dell'esperienza è sempre diversa in

³⁴⁸ Guglielmi, C. Le tecniche originarie dell'attore... op. cit.: 36.

diverse culture, appartiene a diverse *mind structures*, ma non le esperienze stesse e i sintomi.³⁴⁹

Con questo esempio possiamo dimensionare la propria ricerca intrapresa nel Teatro delle Fonti riportando in luce quanto Grotowski intendeva con il Teatro delle Fonti:

Ma quello che cerchiamo in questo Progetto sono le fonti delle tecniche delle fonti, e queste fonti devono essere estremamente semplici. Tutto il resto si è sviluppato dopo e si è differenziato secondo i contesti sociali, culturali o religiosi. Ma la cosa primaria dovrebbe essere estremamente semplice e dovrebbe essere qualcosa che è dato all'essere umano.³⁵⁰

Già alla fine del testo sul Teatro delle Fonti, Grotowski parla di quel processo di apprendimento nella vita quotidiana. Correlato ad esso solleva due problematiche: la questione della coscienza dei processi di imitazione e la capacità che l'essere umano consapevole ha di scegliere fra continuare nel cerchio della riproduzione o essere consapevole:

Nella vita attuale ci comportiamo tutti in modo imitativo, anche troppo. Le nostre vite sono in gran parte solo imitazione della vita di altre persone. Questo lo accettiamo ma se si chiede a qualcuno semplicemente di imitare la persona che li guida in questa azione – “Fallo!” – è uno *shock* enorme. Ma guardate come gli uccelli insegnano ai loro piccoli. È proprio un'imitazione. Imitando senza analizzare, è facile trovare quali azioni vi diano questa mancanza di angoscia e questa mancanza di depressione energetica. Allora potete fare delle scelte e il problema dell'imitazione non esiste più.³⁵¹ [...]

³⁴⁹ Grotowski, J. *Tecniche originarie dell'attore – Dispense...* op. cit.: 242 – 243.

³⁵⁰ Grotowski, J. *Teatro delle Fonti in: Holiday e Teatro delle Fonti...* op. cit.: 90

³⁵¹ Grotowski, J. *Holiday e Teatro delle Fonti...* op. cit.: 101 – 102.

Un'altra questione che si pone dunque è quella dell'angoscia, o meglio della mancanza di angoscia come risultante dell'accettazione dei meccanismi che ci circondano. Parallelamente vi è la questione dell'energia, intesa come risultante di un processo di decondizionamento della percezione e correlata alla percezione amplificata. Percezione che, possiamo identificare nell'approccio stabilito, non riguarda soltanto lo spazio esteriore, ma anche quello interiore: entrambi sono uno solo. E questa sembra fosse sin dall'inizio l'ipotesi di lavoro e cognizione cercata:

Io sento che nella nostra condizione umana noi siamo chiusi da due muri. C'è un muro dentro di noi che ci separa diciamo dalle nostre energie dimenticate, le energie che applichiamo nella vita solo per una piccola parte del nostro potenziale. [...] Quel che so per esperienza vissuta è che ci sono energie dimenticate e bloccate dentro di noi, e che sono assai potenti.

Il secondo muro è invece davanti a noi, ed è il muro che ha ostruito i nostri organi percettivi. [...] questo muro riguarda dunque i nostri organi di percezione e il modo in cui utilizziamo le nostre capacità intellettuali. Ce ne serviamo per nominare le cose, e dunque osserviamo i nomi invece dei fenomeni. I bambini, che non hanno ancora sofisticato questi processi, vedono. Noi invece stiamo perdendo la nostra capacità di percezione. [...]

Ora la chiave è questa: i due muri sono uno solo. Questa ipotesi di lavoro è il punto di partenza del Teatro delle fonti.³⁵²

Tutte le tecniche menzionate da Grotowski, direttamente o indirettamente, hanno a che fare con il decondizionamento della percezione, con un tentativo di sbloccare le energie e, per così dire, arrivare in quella regione dell'esperienza, esperienza immediata. Le tecniche delle quali parla Grotowski possono essere ritrovate in diverse culture, ma indipendente da quali siano queste tecniche il punto rimane lo stesso: ciò che essi possono

³⁵² Grotowski, J. Venti anni di attività... op. cit.: 40.

rivelare, e cioè ciò che precede la differenza. In questo senso ci parla delle tecniche:

[...] quando parlo delle tecniche dell'origine che genere di tecniche comprendo? La mia risposta è: le tecniche che sono allo stesso tempo drammatiche ed ecologiche. Drammatiche nel senso che non sono contemplative, ma che sono radicate in ciò che è dinamico, realizzato in azioni (questo vuol dire etimologicamente "dramma"), e che perciò sono palpabili. E d'altro canto sono talmente connesse con la percezione che si può dire che sono ecologiche, perché situano l'uomo di fronte alle forze della natura.³⁵³

Cercando di chiarire questo argomento, ritorniamo sulle indicazioni contenute in "Ipotesi di lavoro", scritto nel '79, in cui Grotowski comunque fa un resoconto delle attività parateatrali e prospetta quello del Teatro delle Fonti. Dunque, accanto alle indicazioni delle due tecniche sopracitate, possiamo assimilare l'affermazione di coesistenza di due poli, dei lati "necessari" all'uomo che sono, d'accordo con Grotowski, quello dell'esperienza del quotidiano e quello dell'esperienza di ciò che non è quotidiano. Essi sono una delle coppie di opposti che si sviluppano, tuttavia, in *continuum*. In questo stesso senso, possiamo collegare quest'immagine alla definizione di "lavoro su se stessi" che, come afferma Grotowski, "deve avere un carattere organico, scaturire dall'azione con l'essere vivo. Il lavoro su se stessi può essere il *praticare la cultura con se stessi*."³⁵⁴

Già nell'82 abbiamo una sostanziale differenza nel modo in cui Grotowski parla delle tecniche. Mentre nei testi precedenti si riconosce una sorta di congegno generale indirizzato all'obiettivo, a ciò che è intentato con la fonte delle tecniche delle fonti, durante il corso romano si dimostra non

³⁵³ Grotowski, J. Vent'anni d'attività.. op. cit.: 40. Riguardo lo stesso argomento si guardi inoltre: Holiday e Teatro delle Fonti... op. cit.: 90.

³⁵⁴ Grotowski, J. *Ipotesi di Lavoro*.. op. cit.: 42

solo una nuance di linguaggio diverso ma persino è presentato come dato esperienziale. Lì Grotowski parla di tecnica personale e tecnica interumana, tecniche artificiali/organiche, tecniche estatiche/instatiche, tecniche immediate/sofisticate e, come nota Guglielmi, egli parla delle tecniche delle sorgenti nella maggior parte del tempo come “coppie oppositive.”³⁵⁵ Tuttavia, l’opposizione significa, come d’altronde è già noto nelle ricerche di Grotowski, complementarità, e cioè compresenza. Alcune delle tecniche citate da Grotowski, in termini di pratica, sono riconducibili allo Yoga, altre alle pratiche degli Esicasti, al vudù haitiano, al candomblé brasiliano, altre ancora ricordano, sia per l’uso dei termini che della descrizione, Georges Gurdjieff ma anche Carlos Castaneda ed altri. Fra i principali campi di azione nominati a proposito delle tecniche vi sono il movimento, la respirazione, lo sguardo e l’attenzione. Il punto centrale è che, indipendente dalla tecnica, bersaglio ad essere colpito sono i condizionamenti o la percezione condizionata, educata.

Per quanto riguarda la tecnica personale e la tecnica interumana ci interessa sottolineare alcuni degli aspetti a cui Grotowski fa riferimento. Le tecniche interumane, chiamate anche tecniche rituali o dell’espressione, avvengono “in relazione con la comunità”, mentre le tecniche personali “è il processo legato alla nostra solitudine”:

Ogni tecnica personale è legata a ciò che l’uomo fa con la sua solitudine e ogni tecnica interumana è ciò che avviene

³⁵⁵ Guglielmi, *Le tecniche originarie...* op. cit. 43. Se non andiamo errati nell’interpretazione di questo modo di esporre le tecniche, possiamo affermare che ciò è anche un modo di presentare una ricerca che sostanzialmente riguarda la pratica, che deve essere sperimentata e perciò, complessivamente, ha a che fare con livelli di difficile apprensione data, giustamente, la nostra limitazione, la nostra *mind structure* e mancata esperienza. Il carattere oppositivo allora, potrebbe essere un sorta di sforzo immediato di comunicazione dell’esperienza in modo che possiamo comprendere ciò che è esposto con il nostro sistema di pensiero.

di fronte agli altri, che avviene con gli altri e che è testimoniata dagli altri – e questo è l'aspetto rituale.³⁵⁶

Più avanti Grotowski, confrontando la differenza fra le radici del teatro e del rituale, indica che le tecniche rituali e le tecniche personali possono funzionare insieme, ma “tutto ciò che è legato al rituale è problema della comunità”, mentre tutto ciò che è del dominio personale dice rispetto “alla persona stessa, all'individuo.”³⁵⁷

Nel campo dunque del rituale, del teatro e, aggiungiamo, della festa, ciò che si verifica può esser circoscritto nel campo dell'interumano, ma ciò non esclude l'aspetto personale. Gli aspetti che abbiamo sollevato nella descrizione della festa in questo senso possono essere associati alla tecnica personale perché interni alla sfera interumana. E tuttavia non possiamo categorizzarli come tecniche personali di per sé poiché entra in gioco l'azione individuale, ossia esiste una possibilità latente, ma essa dipende da quanto l'individuo è in grado di riconoscere ed isolare il fenomeno, di ampliare la propria percezione. Ma questo è un processo che soltanto può avere una risposta nel campo dell'esperienza. Ciò che noi possiamo inferire è che, comunque sia, l'individuo ha una possibilità di riflessione, di lavoro su se stesso – come processo organico – all'interno di un'esperienza più ampia, la celebrazione, che è comunque legata all'emergere della vita della stessa comunità.

A proposito della tecnica personale, evidenziamola come fine ultimo della ricerca nel Teatro delle Fonti. E con essa il superamento di una tappa del lavoro di Grotowski, ovvero l'amplificazione della propria percezione verso fenomeni molto più ampi che, in parte legati al teatro,

³⁵⁶ Grotowski, J. *Tecniche originarie dell'attore* – Dispense... op. cit.: 23.

³⁵⁷ Grotowski, J. *Tecniche originarie dell'attore* – Dispense... op. cit.: 62

sostanzialmente appartengono al fenomeno umano. Ecco dunque l'inclinazione all'Uomo di azione – Performer.

Sottolineiamo: anche se non è possibile inferire in che misura gli aspetti rilevati alle feste avranno delle conseguenze in termini di percezione dell'individuo su se stesso, possiamo dire dall'osservazione di quelle feste che gli individui riescono, anche se momentaneamente, a dare un senso alle proprie vite e ad interrompere il flusso della vita quotidiana, dei pensieri: per qualche secondo una condizione riflessiva s'instaura nel silenzio, nella loro solitudine accanto agli altri. E ciò non si configura come rovesciamento della vita quotidiana. Su questo accostamento che abbiamo condotto, concludiamo:

[...] voler creare un rito è una cosa di sbagliato. Ma osservare il rituale vivente dà un materiale estremamente ricco a proposito di parecchi processi umani che sono possibili in un altro quadro – come per esempio il processo organico, la trance sana, la trance malsana, la coscienza dello spazio tra le persone, il ruolo di uno spazio di un luogo di un oggetto, gli aspetti di questo ruolo. Ovunque siamo di fronte a un'azione interumana, tutti questi aspetti delle cose appaiono e appare il problema di una tecnica personale e il problema di una tecnica interumana.³⁵⁸

Infine, come ha rilevato Grotowski, tutto è una questione di scelta. E qui non siamo più in nessun campo disciplinare circoscritto, siamo nella sfera della vita, di ciò che è al contempo naturale, ecologico, biologico, ma anche di ciò con cui dobbiamo fare i conti e quindi il culturale, il sociale e avanti.

A proposito di scelte, rimane in sospeso la domanda che può anche essere interpretata come concreta proposta:

³⁵⁸ Grotowski, J. *Tecniche originarie dell'attore* – Dispense... op. cit.: 77-78.

[...] che cosa l'essere umano può fare con la propria solitudine (accanto all'altro, o agli altri)? In certa misura si può dire che intorno a questo fluttua, nel senso più letterale, il silenzio, e la solitudine trasformata in forza. La cosa primaria che dovrebbe precedere le differenze di tradizioni è semplice, ma esige azioni tangibili e, direi, esteriori per essere toccata.³⁵⁹

E qui l'individuo non viene più messo in relazione all'altro, ma *accanto*. Ciò non significa che non sia in relazione con l'altro, ma impone come base primaria, elementare, essere con se stessi. Inevitabile formulare l'analogia: conoscere a se stessi per conoscere l'altro, riconoscendo lo "spazio vitale" in cui "ognuno dovrebbe concentrarsi sulla battaglia adeguata ed essere responsabile per se stesso"³⁶⁰. E questa è la questione della "solitudine *accanto agli altri*":

Siamo così soli nella folla che cerchiamo qualunque illusione per vincere la solitudine. Ci incontriamo, recitiamo un'amicizia che non esiste, recitiamo desideri che in realtà non esistono. Pensiamo di stare con gli altri e che qualcosa accada, ma spesso niente accade – cerchiamo solo di stimolare le nostre emozioni. Nel progetto delle Fonti si tratta di qualcosa che supera il gioco sociale e in qualche modo torna all'originario. È una battaglia estremamente difficile, e bisogna trovare il modo di non bloccarsi a vicenda.³⁶¹

Allora la dimensione ecologica (casa, nell'etimologia ricordata da Grotowski) torna a galla:

Lo sfondo specifico del Teatro delle Fonti è il fatto che la civiltà, che stiamo costruendo da numerose generazioni, ci ha privato dalla prima casa nativa, della sensazione della "presenza dell'uomo nel grande mondo degli

³⁵⁹ Grotowski, J. Teatro delle Fonti... op. cit.: 94

³⁶⁰ Grotowski, J. Teatro delle Fonti... op. cit.: 96

³⁶¹ Grotowski, J. Teatro delle Fonti... op. cit.: 95.

esseri". [...] Il ritorno alla casa nativa potrebbe farci rinascere, restituirci all'appartenenza prima. [...] La mancanza della tana nativa, originaria, dell'ambiente naturale dell'uomo; l'atteggiamento colonizzatore nei confronti del mondo da cui – in quanto specie – proveniamo, provoca il medesimo atteggiamento colonizzatore, distruttivo dell'uomo rispetto al proprio organismo. Contemporaneamente si serra un particolare trisma interumano: la reciproca insofferenza di sé, la contrazione. Proiettiamo reciprocamente l'uno sull'altro la sensazione di sterilità e di sradicamento. Evidentemente il contesto di questi processi è sociale. Ma quanto più la civiltà diventa di massa, tanto più si manifesta lo spasmo cieco, feroce, frustrante: il trisma interumano.³⁶²

Un ultimo commento sembra essere necessario. Vogliamo ricordare il discorso con il quale abbiamo aperto questa indagine, senza tuttavia insistere: quali strategie e quali conseguenze si sono verificate nel periodo "postmoderno" (e in quali condizioni viviamo oggi)? La nostra posizione, al contempo cerca di assumere l'opera di Grotowski come "complementare", ma cerca anche di interpretare questi "segni", queste azioni, come contro-azioni: alle strategie di potere, ai discorsi di verità, alle manovre intellettuali, commerciali e virtuali, alle menzogne che raccontiamo a noi stessi (paragonando e reinterpretando Geertz) e alla continua necessità di cercare nell'altro ciò che non riusciamo a trovare in noi stessi o, forse sarebbe più adeguato dire, smetter di cerca noi stessi nell'altro.

Facciamo dunque, delle parole di Kuderowicz le nostre: "È mai possibile o fattibile dare un giudizio di valore ai fenomeni sociali senza opporsi alla società circostante?"³⁶³ Insomma, circa una posizione così

³⁶² Grotowski, J. Ipotesi di lavoro... op. cit.: 46 - 48

³⁶³ Kuderowicz, Z. Hegel: moralismo e utopia. In: Osinski, Z. Il teatro laboratorio di Grotowski, op. cit.. 400.

contrastante potrebbe risultare difficile non indagarla come una sorta di ideologia o di misticismo o ancora come strategia “carismatica”.³⁶⁴ Ad eccezione che ci si renda conto che ogni nostro pensiero è legato ad un modello, ed ogni modo di guardare e interpretare le cose si circoscrive dentro cerchie percettive. Ma questa dimensione si situa, al contempo, nell’ambito delle scelte e, ancor prima, della pratica.

5.4 Vedi ciò che guardi

Tre immagini e un’incognita formano la nostra figura finale. In modo generale quest’idea corrisponde ai vertici del dispositivo di analisi sociologica della cultura che abbiamo discusso e che, tuttavia, non può essere compreso al di fuori di una struttura di pensiero, quella appunto di un modello di analisi fondato su presupposti culturali in rapporto ad un contesto sociale. Il nostro campo di indagine – delle arti in generale, ma della ricerca sul lavoro di Grotowski in particolare, circoscritto nelle fasi Parateatrale e del Teatro delle Fonti – ha imposto un sostanziale ripensamento di quegli elementi o punti sui quali si articola una analisi sociologica della cultura.

Le trasformazioni della concezione di teatro (e dell’arte in generale) che abbiamo potuto rilevare con il Parateatro e con il Teatro delle Fonti hanno richiesto un continuo ripensare sui legami – oggetto culturale, creatore, ricevitore e mondo sociale. Si potrebbe dire che la logica insita nel

³⁶⁴ Ci riferiamo ad una delle più importanti interpretazioni della modernità condotta da Max Weber in cui egli analizza le forme di dominazione e, fra esse, la dominazione carismatica.

processo che porta il Teatro Laboratorio dall'arte come presentazione al Teatro delle Fonti, e dunque di una continua ricerca e al contempo di decostruzione di presupposti fissi, è stata anche la che abbiamo tentato di stabilire in questa ricerca.

Le tre immagini che abbiamo presentato fanno parte di ciò che si potrebbe definire “un punto di vista” e uno sguardo sin dal luogo delle cose guardate, parafrasando Barthes. Abbiamo usato dunque la composizione visuale come motore dell'indagine, consapevoli che essa comporta in sé una prospettiva definita. Le tre immagini che hanno composto l'accostamento con il Parateatro e il Teatro delle Fonti corrispondono all'esercizio che abbiamo proposto, che a sua volta era un tentativo di decostruzione del dispositivo di analisi della cultura e, allo stesso tempo, della nostra stessa percezione. Nonostante l'efficacia di quell'esercizio per il nostro ragionamento, sembra che la triangolazione debba essere sostanzialmente mantenuta come forma ideologica, un modo per immaginare i possibili rapporti fra gli individui e fra essi e la loro cultura soprattutto.

Perché indichiamo la forma ideologica? Perché in verità è il punto centrale di quell'esercizio: la percezione soltanto può darsi a partire dal punto di vista di chi guarda. La percezione su se stesso, e la conseguente amplificazione della percezione, dipendono da più variabili – esterne e interne - e il decondizionamento della propria percezione prevede che lo sguardo non si fissi ma “veda”.

“Vedi ciò che guardi” è un riferimento diretto all’“attenzione”, quello stato di coscienza ampliato e vigilante, all'erta, che è in relazione diretta ed è conseguenza di un processo di decondizionamento della percezione – attraverso le tecniche individuate da Grotowski. E qui ripetiamo: una parola, un'immagine appartengono anche a un sistema di significati, a una *mind* structure. La definizione che il collega indiano

Huichol offre a Grotowski, in cambio della parola “concentrazione”, è il motivo di quest’ultimo capitolo. Trascriveremo di seguito quel passaggio:

Quando il mio collega Huichol ha voluto spiegare agli europei come comportarsi (il suo spagnolo è molto, molto debole, d'altronde), ha utilizzato la parola “concentrazione”; ha detto precisamente quale posizione associare con quale movimento, ha mostrato ciò e ha detto: “Avete concentrazione”. “Ah” – mi sono detto – “è una parola che non è nel suo vocabolario.” E gli ho detto: “Ascolta, cosa vuol dire ‘concentrazione’?” e lui ha detto: “Attenzione”. “Questo” – mi sono detto – è molto più vicino al suo vocabolario, ma non è ancora preciso.” E ho detto: “Ma cosa significa ‘avere attenzione’?” e lui ha dato la migliore definizione che io abbia mai sentito, la migliore soggettivamente, per me. Ha detto: “I piedi sono ben poggiati sulla terra; tu guardi e vedi non guardi soltanto, tu vedi; tu ascolti e senti (*entends*) e non ascolti soltanto, tu senti.” Sì, è proprio questo: avere i piedi ben poggiati sulla terra, o, se volete avere il corpo ben poggiato sulla terra; vedere e sentire: è l’attenzione.³⁶⁵

Vedere, non solo guardare, poiché guardare ed essere guardati appartiene a quella categoria del bisogno (quotidiano). E su questo abbiamo ancora alcune cose da dire.

La proposta che abbiamo cercato di sviluppare si è prestata maggiormente ad aiutarci nell’individuazione degli elementi nodali del post-teatro, fino approssimativamente gli anni Ottanta. Attraverso questi ultimi è stato possibile costruire una linea di azione fra Parateatro e del Teatro delle Fonti per quanto riguarda, principalmente, una possibilità concreta di lavoro per il Performer inteso come uomo di Azione. Essa non è come un filo esteso da una punta all’altra, è piuttosto come un filo che, infilzato all’ago, cuce un tessuto (ci scusiamo, ma non abbiamo una parola che possa indicare quest’immagine). Questo è per noi il Performer, o

³⁶⁵ Grotowski, J. Tecniche originarie dell’attore – Dispense... op. cit.: 136-137.

meglio, il lavoro, il processo del Performer. Ed è inoltre una possibilità che non è l'unica.

L'intreccio visibile si fonda su due passi, l'uno che dice rispetto l'identificazione delle strutture condizionanti, e questo può avvenire non solo attraverso il contatto fra individui, ma soprattutto dal lavoro di riflessione che l'individuo fa su se stesso in relazione al contesto, culturale, ad esempio. La risultante è l'identificazione degli elementi strutturanti, e quindi su cosa blocchi la percezione di ogni singolo individuo. Il secondo passo è giustamente quello in cui l'individuo lavora su queste strutture. La via indicata da Grotowski è quella delle tecniche delle fonti. Ma siccome ciascun individuo è diverso dall'altro, nonostante appartenga ad uno stesso sistema culturale, non può esistere un metodo di lavoro comune. Esiste una via. Tutti possono intraprendere la via. Ed esiste, dunque, ciò che precede le differenze. E ciò che precede le differenze, dovrà essere ricercato individualmente, magari senza dimenticare che la via stessa esiste perché esiste un "ambiente" di coesistenza (e esiste anche una nostra concezione di via).

Detto ciò, è coerente pensare ed evidenziare lo spostamento dell'asse d'interesse nel lavoro di Grotowski verso l'ambito individuale (nel senso appena menzionato) e far risaltare che la comprensione dell'individualità è anche fondata sulla differenza, ma soprattutto sulla completezza, sulla "totalità", ed essa è assai diversa rispetto all'individualità del pensiero sociologico e antropologico.

Ci rimane, alla fine, quell'incognita che si è delineata (ma non identificata) a partire della disgiunzione delle categorie attore e spettatore e dell'eliminazione della presentazione dello spettacolo, di un prodotto o oggetto culturale. Al contempo il "vertice" che non si rivela coincide con il punto di vista mancato nella prima foto che abbiamo proposto.

Quell'incognita sembra inoltre coincidere con l'idea fondamentale del Teatro delle Fonti: "solitudine". Essere solo, ma accompagnato: forse è questa l'immagine che non si può apprendere?

I presupposti ai quali ci siamo riferiti nella teoria del riflesso sono, da un lato le possibilità insite nell'idea di rispecchiamento – rispecchiamento nell'altro e in un oggetto culturale – e, dall'altro, la ricognizione dei mutamenti culturali espressi attraverso gli stessi oggetti culturali, esperienze individuali e le teorie sui fenomeni verificati. Mentre i primi due comportano l'analisi delle forme della produzione e ricezione degli oggetti culturali fino alla riconsiderazione di cosa possa essere incluso come tale, l'ultimo punto si riferisce alle teorie della rappresentazione nella vita quotidiana e, in modo più generale, a quegli approcci che cercano di capire (o giustificare) le trasformazioni – visibili o nascoste –, principalmente rispetto l'identità degli individui.

Riguardo quest'ultimo, abbiamo già citato precedentemente la teoria di Goffman il quale usa il teatro come impalcatura e gli individui sono presentati attraverso il ruolo assunto, per cui le loro identità vengono definite in base all'interazione e alla situazione. Ci sono tuttavia alcuni punti che possiamo approfondire in contrapposizione all'idea d'identità – e conseguentemente di individuo - che si vuole far pervenire.

Come nota Meldolesi, "la soluzione Goffman ci aveva parlato del vecchio teatro di finzione, per servirsene da impalcatura nelle indagini di sociologia faccia a faccia".³⁶⁶ Sotto questa premessa, comprendiamo che l'identità affermata da Goffman si riferisce, lato senso, al condizionamento degli individui per cui essi sono analizzati secondo una forma

³⁶⁶ Meldolesi, C. *Ai confini del Teatro e della Sociologia.* op. cit.: 135. Nello schema di riferimento dell'autore, l'analisi passa anche attraverso il lavoro di Georges Gurvitch, che assevera il teatro come "raddoppiamento della vita".

drammaturgica, all'interno della quale recitano la loro vita³⁶⁷. Su questa via, è necessario sottolineare, il teatro è assunto come finzione e i ruoli vissuti dagli attori sociali, sono anch'essi fittizi, maschere indossate a seconda della situazione. Allora, l'avvertenza di Grotowski secondo cui "l'attore dovrebbe rifiutarsi di agire con la sua personalità nota agli altri: elaborata, calcolata, preparata per gli altri, come una maschera"³⁶⁸ acquisisce un senso aggiuntivo, e cioè che all'attore le "identità" o, come tratta Grotowski, "personalità"³⁶⁹, non servono; all'attore è richiesta la sincerità, un "miracolo" poiché "nella vita siamo talmente abituati a nasconderci, che il fatto di non nasconderci è quasi un miracolo".³⁷⁰

Siamo allora in accordo con Meldolesi nel concludere che:

³⁶⁷ Tale approccio drammaturgico è debitore, in gran parte, alla teorie di Kenneth Burke, in ambito più filosofico, il quale tuttavia formulava un sistema in cui perquisisce il rapporto strutturale delle azioni, del pensiero e del significato. Si induce qui l'uso delle metafore in campo concettuale. Le formulazioni di Goffman prendono in prestito l'idea ma non si sviluppano nella stessa direzione; le categorie teatrali passano ad essere un elemento di analogia ma anche di sostanziale concretezza nelle analisi goffmaniane. Da questa prospettiva sociologico-drammaturgica, deriva anche la teoria di Victor Turner, e cioè del dramma sociale, il cui approccio si estende nell'inclusione e a nell'analisi dei rituali. Assieme a Turner abbiamo come riferimento obbligatorio Richard Schechner, la cui teoria della performance tanto influisce quanto subisce l'influenza dell'approccio drammaturgico. Contemporaneo a Turner è Clifford Geertz, per il quale la cultura è un "testo ad essere interpretato", e con tale proposizione, secondo noi, tanto amplia quanto ridimensiona la prospettiva drammaturgica operata in ambito antropologico e sociologico. Nonostante il livello ermeneutico ambito nell'operazione di Geertz, l'interpretazione rimane ancora bloccata nella percezione – percezione condizionata, del ricercatore.

³⁶⁸ Grotowski, J. Sulla genesi di "Apocalypsis", in: Holiday e Teatro delle Fonti... op. cit.: 34

³⁶⁹ Siamo portati a credere che il riferimento "Persona" utilizzato da Grotowski si riferisca comunque ad un'idea di identità, molto probabilmente inclinata a teoria di Jung in cui con il termine Persona si riferisce all'interfaccia tra il soggetto e la sua realtà sociale "una esperienza che serve da un lato a fare una determinata impressione agli altri, dall'altro a nascondere la vera natura dell'individuo"

³⁷⁰ Grotowski, J. Ciò che è stato. In: Sipario, n. 404, 1980.

il Grotowski degli anni Settanta e Ottanta ci sta parlando di una società di finzione, che produce per contrasto un bisogno profondo di altri contatti faccia a faccia: “germe” di “superamento delle maschere sociali”.³⁷¹

Possiamo dunque parlare dell’ampliamento della sfera sulla quale agisce Grotowski, e cioè non solo nel teatro ma anche e, forse primordiale, nella sfera della vita. Tuttavia qui non è più possibile ritornare alle categorie – quotidiana o extra-quotidiana, sociale o culturale, privata o pubblica, insomma, la ‘tipificazione’ della vita stessa è già parte di un modello di società e soprattutto, di pensiero.

Il lavoro degli attori, degli individui - che si è svolto sotto la guida di Grotowski – richiedeva un atto di “denudamento” - “disarmarsi”, “decondizionamento”, di rifiuto di quelle “due, tre, quattro” maschere, personalità³⁷². Logica ed evidenza banale: l’attore non è fuori un sistema di vita, strutturato; per ciò, se c’è una base da cui esso può partire e dove trovare la radice dei propri condizionamenti, allora questa base è la propria vita ‘quotidiana’ che, a sua volta, si è costruita in una data società, in base ad una certa cultura, in uno spazio-tempo definiti.

Ancora, citando le parole di Meldolesi, ricaviamo la seguente corrispondenza fra arte e vita:

Il “post-teatro” di Grotowski, rovesciano l’ordine comparativo del teatro e della società secondo Gurvitch e Goffman, ha individuato una consonanza sommersa fra teatro e vita, pregnante e urgente da scoprire. [...] Ha inteso piuttosto che lo scacco del teatro fra virgolette mette all’ordine del giorno tanto un’impotenza, quanto un archetipo; e che il prevalere dell’una o dell’altro dipende dalla nostra capacità di sperimentare.³⁷³

³⁷¹ Meldolesi, *Ai confini del teatro...* op. cit.: 135.

³⁷² Grotowski, *J. Holiday e Teatro delle Fonti...* op. cit.

³⁷³ Meldolesi, *Ai confini del teatro...* op. cit.: 135

E questa consonanza, si può argomentare, è direzionata alla scoperta dell'individualità, del Sé, il cui processo è quello dell'eliminazione di tutto ciò che è superfluo. A questo punto, reiteriamo l'operatività stabilita nel vertice orizzontale fra gli individui, entrambi circoscritti nell'asse del rispecchiamento. Al tempo stesso in cui le barriere fra "io" e "te" sono precipitate, qualcosa è accaduto. Lo sdoppiamento tuttavia può essere orizzontale o verticale – materiale o spirituale, verso il fare o verso l'essere.

Non intendiamo concludere questa ricerca imponendo un risultato. D'altronde la nostra è una proposta di interpretazione – e già ci siamo allontanati da quel senso antropologico per avvicinarsi all'interpretazione come processo del/nel Performer. Questo processo ha voluto mettere in relazione alcuni degli argomenti sociologici e antropologici all'opera di Grotowski, specialmente alle concezioni implicate nel Parateatro e nel Teatro delle Fonti riguardo l'individuo.

Siamo consapevoli della lontananza fra gli esempi citati da Grotowski circoscritti nelle diverse culture, come il vudù haitiano o il sciamanesimo degli indiani dell'America del Nord, e la Festa di Cappella, la quale abbiamo proposto. Da un lato possiamo dire che come manifestazione non è simile e ciò implica diverse complicazioni di carattere strutturale e metodologico. Nonostante ciò, questo accostamento è la conferma che qualcosa appartiene a tutte le culture, e qui non stiamo indicando il livello costitutivo della festa. Se si vuole, si può anche definire che ciò che "spiega la similarità tra culture diverse" è l'"esperienza"³⁷⁴ tuttavia noi preferiremo non farlo. Per due semplici ragioni: perché abbiamo compreso con Grotowski che ciò che ha un significato preciso per un individuo può non

³⁷⁴ Guglielmi, C. *Le Tecniche originarie dell'attore...* op. cit.: 36.

aver lo stesso significato per un altro e, secondo, sappiamo che nominare le cose è anche un atto di potere.³⁷⁵ Perciò ci limitiamo a dire che la similarità si aggira attorno a ciò che (nel caso delle feste) offrono agli individui e provocano negli individui.

Le parole di Osinski, custodiscono non solo una grande conoscenza del lavoro realizzato da Grotowski ma anche una consapevolezza che invita a riflettere oggi, sulle nostre esperienze e a partire dal lavoro di Grotowski:

Tutto mi autorizza a formulare questa affermazione conclusiva: che l'attività creativa di Grotowski e la sua visione del mondo possono essere studiate e interpretate anche nel contesto di una gnosi contemporanea, o piuttosto di una neognosi. I legami e le analogie, accanto alle differenze che alle differenze che al contempo si manifestano, sono in questo caso forieri di riflessione e fecondi dal punto di vista cognitivo. Questo nuovo contesto permette di vedere in nuova luce questa attività, le sue fonti e le sue radici. Non è poco.³⁷⁶

Non ci resta che pensare perché le vie sociologiche (ma anche antropologiche) del teatro si sono dimostrate le meno proficue nello stabilire un effettivo dialogo con le tecniche del teatro e con il lavoro dell'attore.

Rispondendo alle domande: "Il teatro può essere una tecnica personale o una tecnica comunitaria? È possibile avvicinare il teatro e la festa?"³⁷⁷ Grotowski passa ad elaborare una approssimazione con il teatro e con il rituale premettendo che:

³⁷⁵ Ricordiamo ad esempio, il racconto di Grotowski sugli psichiatri le loro analisi, già citato. Grotowski, J. *Tecniche Originarie dell'Attore...* - Dispense. Op. cit.: 14-15. Per quanto riguarda il secondo aspetto ci riferiamo alle strategie di potere indicate da Foucault. Cfr. Foucault, *Poder e Saber...* op cit.; e dello stesso autore: *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*. Torino, Einaudi, 1976.

³⁷⁶ Osinski, Z. Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio... op cit.: 454

³⁷⁷ Grotowski, J. *Tecniche Originarie dell'Attore...* - Dispense. Op. cit.: 299.

Il rituale che radicato in una comunità è una tecnica comunitaria. Certe persone che sono implicate in questa tecnica comunitaria vi applicano la tecnica personale; molto spesso è il caso di persone che sono responsabili [...]³⁷⁸

E in questo accostamento che lo stesso Grotowski fa, risulta evidente che la festa e il teatro possono essere avvicinati ma non dalla stessa prospettiva con che si guarda il teatro e nemmeno il rituale.

Ora: si può avvicinare il teatro e la festa? Evidentemente sì, è una delle possibilità, io non penso che sia tanto la possibilità per ritrovare le tecniche personali, ma per ritrovare le tecniche comunitarie potrebbe essere un approccio. Perché attraverso la nozione stessa di festa, di incontro di persone che si considerano 'les siens', i propri, c'è già un fatto comunitario [...]

Il problema, delimita Grotowski, è quando la festa – e il teatro diventano uno stereotipo, lì diventa artificiale. Dunque, anche se Grotowski non parla qui delle possibili tecniche personali, lascia intendere che possono esistere nonostante difficile. La questione è che egli accenna esplicitamente ad una certa concezione di festa alle quali non considera probabile ci siano tecniche personali. D'altronde, gli esempi formulati da Grotowski parlando di per sé. C'è l'aspetto della gioia, della credenza, della semplicità, della non-artificialità, del quotidiano e dell'elevato.

E la risposta a quella domanda allora potrebbe essere in mezzo a quel groviglio di fili con i quali Grotowski incatena una storia e l'altra: anche lì ci sono "due livelli delle cose che sono connessi".³⁷⁹ Allora non è una questione di puntare lo sguardo sulle tecniche, ma su ciò che è

³⁷⁸ Grotowski, J. *Tecniche Originarie dell'Attore...* - Dispense. Op. cit.: 299

³⁷⁹ Grotowski, J. *Tecniche Originarie dell'Attore...* - Dispense. Op. cit.: 303.

possibile. E ciò che è possibile si orienta in direzione della manutenzione o connessione fra “due livelli”:

Allora il problema è come passare da un livello all'altro senza perdere il primo. Se perdessero [il gruppo che ha creato il corteo della danza 'polacca'] il primo livello, tutti crollerebbero o entrerebbero in uno stato catatonico, o si creerebbe un enorme disordine, malgrado il grado che sia ben preparata (per danzare la polacca bisogna conoscere bene i passi, l'orchestra deve saper suonare perfettamente questa melodia, è necessario che nessun musicista faccia delle note stonate) e saper passare all'altro livello senza perdere il primo, la festa, nel senso moderno della parola, ma con tutta la sua dimensione che supera la nozione di contemporaneo o non contemporaneo, questa festa sarà possibile in tal caso.”³⁸⁰

E allora si ripropone la questione della comprensione e della condizione per la quale passiamo a valutare le cose. Sembra essere difficile accettare che due livelli possano coesistere. Ma quella possibilità che ci sia ci fa valutare la nostra struttura di pensiero o meglio definita con Grotowski la nostra *mind structure*. Sradicarsi da quei modelli – come della “cultura specchio della realtà” – potrebbe essere un primo passo. Ciò non significa tuttavia negarlo, né tantomeno rovesciarlo.

Pensando dunque alle strategie che sono state adoperate da antropologi e sociologi nella definizione di cultura, prendendo in considerazione, ad esempio, uno dei punti di partenza del ragionamento sulla cultura che prevedeva di “ricostruire una descrizione comprensibile di che cosa è l'uomo”³⁸¹ ci rendiamo conto che la nozione stessa di cultura ha più volte assorbito le differenze trascurando le somiglianze (dei gruppi o fenomeni studiati). E la proposizione di nuove definizioni per certi versi

³⁸⁰ Grotowski, J. *Tecniche Originarie dell'Attore...* - Dispense. Op. cit.: 304

³⁸¹ Geertz, Interpretazione di Culture... op. cit.: 46

sembra essere uno sdoppiamento/rovesciamento dei precedenti. Partendo dall'accostamento fra la Festa di Capella e il Parateatro e il Teatro delle Fonti, abbiamo potuto vedere che un fenomeno, a seconda dal punto di vista da cui è osservato può essere diversamente interpretato, dimostrare somiglianze e differenze, ma sostanzialmente – in questo caso – mette al centro delle discussioni la posizione degli individui, e riconsiderandola non soltanto in relazione al “Altro”. E qui potremo ritornare sulla critica di Barth, e ripensare quel legame (innanzitutto professionale, ma che va con molta probabilità oltre) fra gli individui e la problematica questione della riflessività, o meglio, dell’alterità.

A questo punto ci rimane una domanda fondamentale: è possibile considerare allora l’impatto del concetto di uomo sul concetto di cultura³⁸² e non (soltanto) l’inverso?

Con questa domanda, aggiungendo una fotografia e una citazione tratta da Grotowski, concludiamo la nostra indagine. La domanda che abbiamo proposto ci ricorda i passaggi che Grotowski fa menzione alla propria infanzia e lascia intravedere la articolazione della propria esperienza in cerca della comprensione dei nodi fondamentali che configurano un individuo. La citazione allude alla vita nostra di ogni giorno e provoca la nostra riflessione. L’immagine, desunta dal contesto festivo complementa le tre immagini precedente ma essa non è una risposta all’incognita. Semmai serve da invito a chi la guarda di riflettere su se stesso, o meglio, sulla sua interpretazione.

³⁸² Cfr. “L’impatto del concetto di cultura sul concetto di uomo” In: Geertz, C. *Interpretazione di Culture*, op. cit.: 45-70

La nostra percezione nella vita corrente è condizionata dall'educazione, è evidente. [...] Noi siamo allenati a vedere certe cose ci è stato insegnato che sono, e questo succede anche in maniera organica, perché se siamo in un luogo vuoto, all'aria aperta e molto lontano vediamo qualcosa di bruno, verticale, con qualcosa di verde sopra, diremo sempre: "è l'albero"; ma io ne conosco un esempio, un mongolo che è stato educato nel deserto e quando suo padre lo ha mandato la prima volta su una lunga distanza, ha visto qualcosa che era bruno, verticale, con qualcosa di verde sopra e ha detto che ha avuto una paura enorme, ha avuto l'impressione che fosse un essere vivente che lo seguiva. Allora è chiaro che la nostra percezione è condizionata, e questo è anzi necessario per funzionare nella società; è una sorta di accordo (agreement) per poter vivere insieme e aver categorie comuni. Ma c'è qualcosa di molto rivelatore se noi possiamo per certi momenti, decondizionare la nostra percezione.³⁸³



³⁸³ Grotowski, J. *Tecniche originarie dell'attore* – Dispense... op. cit.: 136.

Bibliografia

- ALBRECHT M.C. *American Sociological Review*, vol. 33, n. 3 1968.
- ALBRECHT M. C. *Art as an Institution*, in «*American Sociological Review*», vol. 33, n. 3, Giu, 1968.
- ALBRECHT M.C., et al (eds), *The Sociology of Art and Literature: a reader*. Praeger, University of Virginia, 1970.
- ALLAIN, P. (ed), *Grotowski's Empty Room*. London, Seagull Books, 2009.
- ALLAIN, P. *Le projet Britannique Grotowskiin «Le Théâtre en Pologne/The Theatre in Poland»*, n. 3–4, 2008.
- AMARAL, R. de C. A Alternativa da Festa à Brasileira in «*Sexta Feira*». São Paulo: Ed. Pletora, 1998.
- AMARAL, R. De C. *Festa à Brasileira. Sentidos do Festejar no País que “Não é Sério”*. eBooksBrasil.com, 2001.
- AMARAL, R. de C. *Sentidos da Festa à Brasileira* in «*Revista Travessia*.» Nº 31. São Paulo: Centro de Estudos Migratórios, mai/agosto, 1998.
- ANCARANI, U. *Monographia sobre a origem da ex-colônia italiana de Silveira Martins 1877-1914* inSantin, S. eIsaia, A. *Silveira Martins: Patrimônio Histórico-Cultural*. Porto Alegre: EST, 1990.
- ARANTES, U. C. *Artaud, Teatro e Cultura*. Sao Paulo, Ed. Unicamp, 1981.
- ARENDT, H. *Vita Activa*. Milano, Bompiani, 1964. (Originale: *The HumanCondition*, Chicago, The University of Chicago Press, 1958)
- ARTAUD, A. *Il teatro e il suo doppio*. Torino, Einaudi, 1968.
- ATTISANI, A. *Smisurato cantabile: note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski*. Bari, Edizioni di Pagina, 2009.
- ATTISANI, A. e BIAGINI, M. (a cura di).*Opere e Sentieri.Vol I – Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Roma, Bulzoni, 2007.

- ATTISANI, A. e BIAGINI, M.(a cura di). *Opere e Sentieri. Vol. II -Testi 1968-1998*. Roma, Bulzoni, 2007.
- ATTISANI, A. e BIAGINI, M. (a cura di). *Opere e Sentieri. Vol. III - Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*. Roma,Bulzoni, 2007.
- AUGÉ, M. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, Papirus, 1994.
- AUSTIN, J. *How to do things with words*. 2ª ed. Oxford, Oxford University Press, 1975.
- AUSTIN, J. *Taking the train. How graffiti art became an urban crisis in New York City*. New York, Columbia University Press, 2001.
- BARBA, E. e SAVARESE, N. *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*. Milano, Ubulibri, 2005.
- BARBA, E. *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*.Bologna,Il Mulino, 1998.
- BARTH, F. *Grupos étnicos e suas fronteiras* in Poutignat, P. E Streiff-Fenart, J. *Teorias Da Etnicidade*. São Paulo, Unesp, 1998.
- BARTH, F. *Una prospettiva personale attuale sui compiti attuali* in Borofsky, R. (a cura di) *L'Antropologia Culturale Oggi*. Roma, Meltemi Editori, 2000.
- BARTHES, R. *Diderot, Brecht, Eisenstein*. in *Image, Music, Text*. Trad. Inglese Stephen Heath. New York, Hill and Wang, 1977.
- BARTHES, R. *The third meaning. Research notes on some Eisenstein stills* in *Image, Music, Text*. Trad. Inglese Stephen Heath. New York, Hill and Wang, 1977.
- BAUDRILLARD. J. *L'Échange symbolique et la mort*. Paris, Gallimard, 1976. (Trad. It. *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 2006.)

- BAUDRILLARD, J. *Simulacres et Simulation*. Paris, Éditions Galilée, 1981.
- BAUMAN, R. *Verbal Art as performance*. Rowley, Mass.: Newbury House Publishers, 1977
- BAUMAN, R. *A Poética do Mercado Público: Gritos de Vendedores no México e em Cuba*. Antropologia em Primeira Mão/ Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, UFSC, 2008.
- BAUMAN, R e BRIGGS, C. L. *Poetics And Performance As Critical Perspectives On Language And Social Life*. Annual Review of Anthropology, Vol. 19, 1990.
- BAUMAN, Z. *Consumo, dunque sono*. Roma – Bari, Laterza, 2008.
- BAUMAN, Z. *Il disagio della postmodernità*. Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- BAUMAN, Z. *Intervista sull'identità*. Roma, GLF, Editori Laterza, 2003.
- BAUMAN, Z. *La società dell'incertezza*. Bologna, Il Mulino, 1999.
- BAUMAN, Z. *Liquid Life*. Cambridge-Malden, Polity Press, 2005. (Trad. It. *Vita liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2009.)
- BAUMAN, Z. *Liquid Modernity*. Cambridge, Polity Press, 2000. (Trad. It. *Modernità liquida*. Roma-Bari, Laterza, 2002.)
- BAUMAN, Z. *Sociologia e Postmoderno* in Beilharz, P. e Bauman, Z. (a cura di). *Globalizzazione e Glocalizzazione*. Trad. Edmondo Coccia. Roma, Armando, 2005.
- BAXANDALL M. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, London, Oxford University Press, 1972. (Trad. it.: *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*. Torino, Einaudi, 2000.)
- BECKER, H. S. *Art as collective action* in «*American Sociological Review*»; 39, 6, 1974.

- BEEMAN, W. O. *The Anthropology of Theatre and Spectacle* in «*Annual Review Anthropology*», 22, 1993.
- BELLAVITE, P. et al. *Omeostasi, Complessità e Caos: Un'introduzione*. Milano, TT Franco Angeli Edizioni, 1995.
- BENJAMIN W. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino, Einaudi, 2000.
- BERGER, P. e LUCKMANN, T. *Lo smarrimento dell'uomo moderno*. Bologna, Il Mulino, 2010.
- BERTA, L. *Derrida e Artaud: decostruzione e teatro della crudeltà*. Roma: Bulzoni, 2003
- BIDUSSA, D. *Dopo l'ultimo testimone*. Torino, Einaudi, 2009.
- BOAS, F. *L'uomo primitivo*. Roma, Laterza, 1995.
- BONAZZI, M. *Il segno, la traccia, il sintomo. Jacques Derrida da Hegel a Joyce* in D'alessandro e P.; Potestio, A. (a cura di). *Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*. Milano, LED, 2008.
- BOURDIEU, P. *Symbolic Power in* Gleason, D. (ed.), *Identity and Structure: Issues in the Sociology of Education*. England: Dimmiffield, Nefferton, 1977.
- BOURDIEU, P. *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Bologna, Il Mulino, 2001.
- BOURDIEU, P. *Les rites d'institution* in «*Actes de la recherche en sciences sociales*», 43, 1982.
- BOURDIEU, P. *Le règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, 1992.
- BOURDIEU, P. *Le marché des biens symboliques* in «*L'année sociologique*», 22, 1971.
- BROOK, P. *Il Punto in Movimento*. Milano, Ubulibri, 1988.
- BROOK, P. *Lo Spazio Vuoto*. Roma, Bulzoni, 1998.

- BROOK, P. *With Grotowski. Theatre is Just a Form*. Wrocław, Grotowski Institute, 2009.
- BRUNELLI, P. P. e TINTI, L. (a cura di). *La sacra canoa. Rena Mirecka. Dal laboratorio di Jerzy Grotowski al Parateatro*. Roma, Bulzoni, 2010.
- CAMPO, G. e MOLIK, Z. (eds). *Zygmund Molik's Voice and Body Work. The Legacy of Jerzy Grotowski*. London–New York, Routledge, 2010.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EDUSP, 2000. (Trad. it. *Culture ibride. Strategie per entrare e uscire dalla modernità*. Milano, Guerini, 2000.)
- CARDOSO DE OLIVEIRA, R. *Caminhos da Identidade: Ensaios de Etnicidade e multiculturalismo*. São Paulo, Editora UNESP; Brasília, Paralelo 15, 2006.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, R. *Identidade, Etnia, Estrutura*. São Paulo, Ênio Matheus Guazzeli, 1976.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, R. *Sobre o Pensamento Antropológico*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro; Brasília, CNPQ, 1988.
- CASTELLS, M. *O Poder da Identidade*. Voll. II. 2ªed. Trad. Klaus Brandini Gerhardt. São Paulo, Paz e Terra, 1999.
- CESAREO, V. *Introduzione* in Federici, M. C. (a cura di), *Georg Simmel e la Sociologia Omnicomprensiva*. Perugia, Morlacchi Editore, 2001.
- CLIFFORD, J. e MARCUS, G. E. (a cura di). *Scrivere le culture. Poetiche e Politiche dell'etnografia*. Torino, Meltemi Editore, 2005. (Originale: *Writing Culture. The poetics and politics of ethnography*. Santa Fé: School of American research, 1986).
- COOLEY, Charles, H. *Human Nature and the Social Order*. 7° ed, New York, Schocken Books, Inc. 2009.

COOLEY, C. H. *The Looking-Glass Self* in Herman, N. J. e Reynolds, L.T. (a cura di), *Symbolic Interaction: An Introduction to Social Psychology*. New York, General Hall, 1994.

COOLEY, C. *L'organizzazione Sociale* Trad. Edda Saccomani Salvadori. Milano, Edizioni di Comunità, 1963.

COOLEY, C. H. *Social Organization, a Study of the Larger Mind*. In Vincent, George E. «*American Journal of Sociology*», Vol. 15, No. 3, Nov., 1909.

COSTA, R. et. al. *Imigração Italiana no Rio Grande do Sul*. PortoAlegre, EST, Caxias do Sul, EDUSC, 1986.

D'ALESSANDRO, P. *Oltre Derrida. Per un'etica della lettura* in D'Alessandro P. e Potestio, A. (a cura di). *Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*. Milano, LED, 2008.

DAGOSTINI, N. *O método de análise ativa de K. Stanisławski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. Sao Paulo, USP, 2007.

DE BERNARDI, A. *Il Mal della Rosa. Denutrizione e Pellagra nelle campagne italiane fra '800 e '900*. Milano, 1984.

DE BONI, L. e COSTA, R. *Os Italianos no Rio Grande do Sul*. 2ª ed. ilustr. Porto Alegre, EST; Caxias do Sul, Universidade de Caxias, Correio Brasiliense, 1982.

DE BONI, L. *A colonização no Sul do Brasil através do relato de autoridades italianas in Presença Italiana no Brasil*. Porto Alegre: EST, 1987.

DE MARINIS, M. (a cura di). *Dossier Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, IN «*Culture Teatralli*», 20, annuario 2010 (in realtà 2011).

DE MARINIS, M. *Grotowski, quale eredità?* In: *dossier Grotowski*, «*Hystrio*», 22 (2009), 1, p.41-43

- DE MARINIS, M. *Il Nuovo Teatro* (1947 -1970). Milano, Bompiani, 2005.
- DE MARINIS, M. *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*. Firenze, La casa Usher, 2011.
- DE MARINIS, M. *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*. Roma, Bulzoni, 2000.
- DE MARINIS, M. *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà*(1945 – 1948). Bologna, I Quaderni del Baltello Ebbro, 1999
- DE MARINIS, M. *La Società della Festa. Utopia Festiva e Ricerca Teatrale*. Al limite del teatro, Firenze, Casa Usher, 1983
- DE SALZMANN, J. e TRACOL, H. *Nota in Gurdjieff G. I. Incontri con uomini straordinari*, Milano: Adelphi, 1993
- DEBORD, G. *La Società dello Spettacolo*. 4 ed. Bolsena, Massari, 2002.
- DERIU, F. *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*. Roma, Bulzoni Editore, 1988
- DERIU, F. *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. Trad. Míriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971
- DI NAPOLI, R. B. *Ética e Compreensão do Outro: A ética de Wilhelm Dilthey sob a perspectiva do encontro interétnico*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2000.
- DILTHEY, W. *Critica della ragione storica*. Torino, Einaudi, 1969.
- DILTHEY, W e MARINI, A. (a cura di). *Vivere e conoscere. Progetto di una logica gnoseologica e di dottrina delle categorie in Per la fondazione delle scienze dello spirito. Scritti editi e inediti (1860-1896)*. Milano, Franco Angeli, 1987.

DILTHEY, W. e MATTEUCCI, G (a cura di). *Immaginazione poetica e follia in Estetica e poetica. Materiali editi e inediti (1896-1909)*, Franco Angeli, Milano 2005.

DUQUE-ESTRADA, P. C. *Às margens – a propósito de Derrida*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

DURKHEIM, E. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

DURKHEIM, E. e RODRIGUES, J.A. (org) *Émile Durkheim. Compilação de textos*. São Paulo: ed. Ática, 2006.

DUVIGNAUD, J. *Festas e Civilizações*. Trad. Port. L. F. Raposo Fontenelle. Fortaleza, Edições Universidade Federal do Ceará, Rio de Janeiro, Tempo Brasiliense: 1983.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. 6ªed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A 2006.

ELIADE , M. *O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*. Trad. Beatriz Perrone-Moysés e Ivone Castilho Benedetti. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FEATHERSTONE, M. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo, Studio Nobel, 1995. (Versione Italiana: *Cultura del consumo e postmodernismo*, Roma, Seam, 1994).

FEATHERSTONE, M. (ed). *Global culture: Nationalism, globalization and modernity* (1990). London, Sage Publications Inc. 1991.

FEATHERSTONE, M. *In pursuit of postmodern in: «Theory, Culture and Society»*, 5 (2-3), 1988.

FEATHERSTONE, M. *Teoria del consumo e postmodernismo*. Seam, Roma, 1994.

FERRARIS, M. *La scrittura e la differenza. Una recensione inattuale* in D'Alessandro P. e Potestio, A. (a cura di) *Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*. Milano, LED, 2008.

FLASZEN, L. *Conversations with Ludwik Flaszen* in «*Education Theatre Journal* l.» Vol. 30, n.3, Toledo, University of Toledo, 1977

FLASZEN, L. *Grotowski & Company*. Holstebro, Malta, Wroclaw, Icarus Publishing Enterprise, 2010.

FLASZEN, L. e POLASTRELLI, C. (a cura di). *Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski. 1959 – 1969*. Con la collaborazione di Renata Molinari. Trad. Carla Pollastrelli. Ed. I: Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001, ed. II. Firenze, La casa Usher, 2006.

FOUCAULT, M. *Poder e Saber (entrevista de S. Hasumi)* in DA MOTTA, Manoel de Barros (a cura di). *Ditos e Escritos IV – Foucault, Estrategia, Poder-Saber*. Urni, Forense Universitaria, 1977.

FOUCAULT, M. *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*. Trad. di Alceste Tarchetti. Torino, Einaudi, 1976.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1997. (Originale: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York, Basic Books, 1973. Trad. italiana: *Interpretazione di Culture*. Bologna: Il Mulino, 1987.

GEERTZ, C. *Antropologia Interpretativa*. Bologna, Il Mulino, 1988. (Titolo originale: *Local Knowledge: Further essays in interpretative culture*, 1983

GEERTZ, C. *Art as a Cultural System* in «*MLN. Comparative literature*», Vol. 91, n. 6, dic. 1976.

GEERTZ, C. *Mondo Globale, Mondi locali. Cultura e politica alla fine del ventesimo secolo*. Bologna: Il Mulino, 1999

GEERTZ, C. *O Saber Local: Novos Ensaios em Antropologia Interpretativa*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Vozes, 1997.

GIACCHÈ, P. *L'altra visione dell'altro: una equazione tra antropologia e teatro*. Napoli: L'ancora del Mediterraneo, 2004.

GIACCHÈ, P. *Lo Spettatore Partecipante. Contributi per una antropologia del teatro*. Milano, Guerini e associati, 1991.

GIRARD, R. *La violenza e il sacro*. Milano, Adelphi, 1997.

GOFFMAN, E. *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: Il Mulino, 1988. (Versione portoghese: *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Trad. Port. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis. Vozes, 1989.)

GRISWOLD, W. *Sociologia della Cultura*. Trad. It. Marco Santoro. Bologna: Il Mulino, 1997.

GRISWOLD, W. *A Methodological Framework for the Sociology of Culture* in «*Sociological Methodology*», vol. 17, 1987.

GROTOWSKI, J. *Ciò che resterà dopo di me. Intervista con Jean-Pierre Thibaudat* in Attisani, A. e Biagini, M. (a cura di) *Opere e Sentieri Vol. II - Testi 1968-1998*. Roma, Bulzoni Editore, 2007.

GROTOWSKI, J. *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo (1993)*. in Attisani, A. e Biagini, M. (a cura di) *Opere e Sentieri Vol. II - Testi 1968-1998*. Roma, Bulzoni Editore, 2007.

GROTOWSKI, J. e DEGLER, J. *et al* (a cura di) *L'ultimo decennio*, Pisa, Titivillus, 2005.

GROTOWSKI, J. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1987.

GROTOWSKI, J. *Grotowski: Venti anni di attività* in: Voli, U. (a cura di). «*Sipario – Trimestrale monografico di Teatro*»; n. 404, 1980.

GROTOWSKI, J. e POLASTRELLI, C. (a cura di) *Holiday [Swieto]: Il giorno che è santo e Teatro delle Fonti*. Preceduto da: sulla genesi di *Apocalypsis*. Firenze: VoLo, 2006.

GROTOWSKI, J. Per un teatro povero (1965). In: *Per un Teatro Povero*, Roma: Bulzoni Editore, 1970.

GROTOWSKI, J. *Testo senza titolo* in Attisani, A. e Biagini, M. (a cura di) *Opere e Sentieri II- Testi 1968-1998*. Roma: Bulzoni Editore, 2007.

GROTOWSKI, J. *Tu es le Fils de Quelqu'un* in Attisani, A. e Biagini, M. (a cura di) *Opere e Sentieri II. Testi 1968-1998*. Roma: Bulzoni Editore, 2007.

GROTOWSKI, J. *Wandering Toward Theatre of Sources*. Trad. Kumiega, J. in «*Dialectics and Humanism*». Vol. 7, n. 2, 1980.

GROTOWSKI, J. *Tecniche originarie dell'attore*. Testo sotto forma di dispense (a cura di Luisa Tinti) Università di Roma – Istituto del Teatro e dello Spettacolo, 1982.

GUARINELLO, N. L. *Festa Trabalho e Cotidiano* in Jancsó, I. Khantor, I. *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. V.II. Sao Paulo, Hucitec, Editora Universidade de Sao Paulo/Fapesp, Imprensa Oficial, 2001.

GUGLIELMI, C. *Le tecniche originarie dell'attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma*. <<Biblioteca Teatrale, rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo>> n.55, 56, 2000 Roma, Bulzoni, 2000.

GUIDDENS, A. *Le Conseguenze della Modernità. Fiducia e rischio, sicurezza e pericolo*. Bologna, Il Mulino, 1994. (Originale: *The Consequences of Modernity*, 1990.)

GURVITCH, O. *La vocazione attuale della sociologia*, Bologna, Il Mulino, 1950.

HALBWACHS, M. *La memoria collettiva*. Milano, Unicopli, 2001. (Versione portoghese: *A Memória Coletiva*. São Paulo, Vértice Editora Revista dos Tribunais, 1990.)

HARTMANN, L. *Identidade, ambiguidade, conflito: as performances narrativas como estratégia de análise da cultura da fronteira entre Brasil,*

Argentina e Uruguai. <<Revista de Investigaciones Folclóricas>>, Buenos Aires, v. 17, p. 114-122, dic. 2002

HARVEY, D. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. London, Blackwell, 1989.

HASTRUP, K. *Incorporated Knowledge* in «*Mime Journal*», 1995. *Il corpo motivato. "Locus" e "Agency" nella cultura del teatro*, «Teatro e Storia», 17, 1995.

HERMAN, N. J. & REYNOLDS, L. T. (a cura di). *Symbolic Interaction: An Introduction to Social Psychology*. New York, General Hall, 1994.

HOBSBAWM, *L'invenzione della tradizione* (1983). Torino: Einaudi Editore, 1994.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética*. In: JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Bilkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974. pp. 118-163

JAMESON, F. *Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Port. Maria Elisa Cevasco. São Paulo, Ática, 1996. (Versione italiana: *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*. Versione Originale: *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism* in: *New Left Review*, n. 146, july-august: 59 – 82, 1984.)

JOHNSON, C. *Derrida: A Cena da Escritura*. São Paulo: Editora Unesp, 2001

KAPLAN, A. *The Aesthetics of the Popular Art* in «*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*», Vol. 24, n.3, Spring 1966.

KEESING, R. M. *Theories of Culture*. Annual Review Of Anthropology. Volume: 3, 1974.

KOLANKIEWICZ, L. *Grotowski alla ricerca dell'essenza* in *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*. (a cura di) Degler, J. e Ziolkowski, G. Corazzano, Titivillus, 2005.

KOLANKIEWICZ, L. *Dziady. Il Teatro Della Festa Dei Morti*. Teatro e Storia, Annuali 7 XV, 2000.

KROEBER, A. L. *Configurations of Culture Growth*, 1944. Berkeley, University of California Press e London, Cambridge University Press 1963.

KROEBER, A. L. *The Superorganic* in «*American Anthropologist*» n. 19 (2), 1917.

KUMIEGA, J. *La ricerca nel teatro e oltre il teatro*. 1959 -1984. Firenze, La casa Usher, 1989. (Originale: *The Theatre of Grotowski*. Methuen London Ltd, 1985.)

LANGDON, J. *A fixação da Narrativa: do mito para a poética de literatura oral*. In Eckert e Rocha (Org.). «*Revista Horizontes Antropológicos 12*». Porto Alegre, UFRGS, 1999.

LANGDON, J. *Performances e Preocupações Pós-Modernas em Antropologia* . in *Performáticos, Performances e Sociedade*. Brasília: Ed. Da UnB, 1996.

LANGDON, J. *Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs*. In «*Revista Antropologia em Primeira Mão*.» Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social: Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Florianópolis, 2007. Disponível in <http://www.antropologia.ufsc.br/artigo%2094%20rafael.pdf>

LARAIA, R. de B. *Cultura, um conceito antropológico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

LAZZARINI, A. *Campagne venete ed emigrazione di massa, 1866 – 1900*. Vicenza, Istituto per le ricerche di storia sociale e di storia religiosa, 1981.

LEVI-STRAUSS, C. *Il Pensiero Selvaggio*. Milano, Il Saggiatore, 2010.

LEVI-STRAUSS, C. *Le Strutture Elementari della Parentela*. Milano, Feltrinelli Editore, 2003.

- LIMA, T. M. *Les Mots Pratiqués: Relação entre terminologia e pratica no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*. Tese de Doutorado (Doutorado em Teatro) Rio de Janeiro, 2008.
- LUKÁCS G. *L'anima e le forme*. Sugar Co, Milano 1972.
- LYOTARD, J-F. *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*. Milano, Feltrinelli, 1980.
- MAFFESOLI, M. *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*. Milano, Guerini e Associati, 2004.
- MALINOWSKI, B. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia*. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- MAUSS, M. *As Técnicas Corporais* in Mauss, M. *Sociologia e Antropologia*. Vol. II. Trad. de Mauro W. B. de Almeida. São Paulo, EPU, 1974.
- MAUSS, M. *Manuel d'ethnographie*. Paris, Payot, 1989.
- MAUSS, M. *Saggio sul Dono*. Forma e motivo dello scambio in società arcaiche [1923]; Torino: Einaudi, 2002
- MAYBURY-LEWIS, D. *A Antropologia numa era de confusão*. «Revista Brasileira de Ciências Sociais», Vol. 17, nº 50, 2002.
- MELDOLESI, C. *Ai confini del Teatro e della Sociologia*. «Teatro e Storia», a. I, n. I, ottobre 1986.
- MENEZES, E. D. B. de. *Crítica da Noção de Identidade Cultural*. XXII Reunião Brasileira de Antropologia. Brasília, Julho de 2000.
- MELE, V. (a cura di). *Il problema dello stile* in Simmel, G. *Estetica e Sociologia*. Roma, Armando editore, 2006.
- MÜLLER, R. P. *Corpo e Imagem em Movimento: há uma alma neste corpoin* «Revista de Antropologia». V. 43, Nº2, 2000.

OSINSKI, Z. *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo*. Trad. Marina Fabbri. Roma, Bulzoni Editore, 2011.

OZOUF, M. *La Festa Rivoluzionaria* (1789 – 1799). Bologna: Patron, 1985

ORTNER, S. B. *Theory in anthropology since the sixties*. In *Culture, Power, History: A Reader in Contemporary Social Theory*. (org.) Dirks, N. B., Eley, G. and Ortner, S. B. Princeton, University of Princeton Press, 1994 pp. 372-411.

PEIRANO, M. *O Dito e o Feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro, RelumeDumará, Núcleo de Antropologia da Política / UFRJ, 2002.

PEIRANO, M. *O Estatuto das noções de ritual e de performance*. Brasília, UnB, Série Antropologia, 398, 2006.

PEIRANO, M. *Rituais Ontem e Hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

PERRELLI, F. *I Maestri della Ricerca Teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*. Roma-Bari, Laterza, 2007.

PETROSINO, S. *Pensiero dell'evento ed esercizio della decostruzione*. In D'Alessandro, P. e Potestio, A. (a cura di). *Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*. Milano, LED, 2008.

PUZYNA, K. *Un mito vivisezionato: l'Apocalisse di Grotowski*. In <<Biblioteca Teatrale, rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo>> n. 3, 1972, Roma, Bulzoni.

REMOTTI, F. *Noi, primitivi. Lo specchio dell'antropologia*. Nuova ed. accresciuta. Torino, Bollati Boringhieri, 2009.

RESTA, C. *Il segreto della decostruzione* in D'Alessandro; P.; Potestio, A. (a cura di). *Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*. Milano, LED, 2008.

RICHARDS, T. *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*. Ubulibri, Milano, 1993.

RUFFINI, F. *I teatri di Artaud. Crudeltà corpo-mente*. Bologna, Il Mulino, 1996.

RUFFINI, F. *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*. In «Teatro e Storia»; n. 20-21, anno XIII 1998–1999.

RUFFINI, F. *Quel vuoto d'anni. Il libro di Jerzy Grotowski*, in Craig e Grotowski. *Teatro in stato d'invenzione*, Roma- Bari: Laterza, 2009.

RUFFINI, F. *Tertium datur: il Performer e l'attore. Intorno a "Il Performer" di Jerzy Grotowski* in «Teatro e Storia», vol. V. Ottobre 1988.

SALATA, K. *Prossimità con The Twin: appunti critici su An Action in creation*. in Attisani, A. e Biagini, M. (a cura di) *Opere e Sentieri I*, 2007.

SANTAELLA, L. *O que é Semiotica*. São Paulo, Brasiliense, 2005.

SANTILLANA, G de, e VON DECHEN, H. *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*. 8 ed. Milano, Adelphi, 1983.

SANTIN, S. e ISAIA, A. *Silveira Martins: Patrimônio Histórico-Cultural*. Porto Alegre, EST, 1990.

SANTOS, M. S. dos. *Sobre a Autonomia das Novas Identidades Coletivas: alguns problemas teóricos*. in «Revista Brasileira de Ciencias Sociais». São Paulo, v. 13, n. 38, Oct. 1998.

SCHECHNER, R. *Grotowski and the Grotowskian* in «The Drama Review», 198, summer 2008 Salata, K. e Wylan L.W. (a cura di) *Re-Reading Grotowski*.

SCHECHNER, R. *Magnitudini della performance*. (a cura di) Deriu, F. Roma, Bulzoni, 1999.

SCHECHNER, R. *Performance circumstances from the avant-garde to Ramlila*. Calcuta, Seagull Books, 1983.

- SCHECHNER, R. WOLFORD, L, et al(a cura di). *Exoduction, in The Grotowski Sourcebook*. Routledge, London–New York, 1997.
- SCHINO, M. *La nascita della regia teatrale*. Roma, Laterza, 2003.
- SIMMEL G. *Concetto e tragedia della cultura* in Simmel, G., *La moda e altri saggi di cultura filosofica*. Milano, Longanesi, 1985.
- SIMMEL, G. *Filosofia dell'attore. Con un commento di Max Weber*. Pisa, Edizioni ETS, 1998 (Originale: *Zur Philosophie des Schauspielers*, 1908)
- SIMMEL, G. *Filosofia del Denaro*. (a cura di) Cavalli, A. e Perucchi, L. Torino, Unione Tipografico-editrice Torinese, 1984.
- SIMMEL, G. *Il conflitto della cultura moderna*, in. *Il conflitto della cultura moderna*, a cura di C. Mongardini, Bulzoni 1976.
- SIMMEL, G. *Sociabilidade – Um exemplo de sociologia pura ou formal*. Organizador Evaristo de Moraes Filho. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ed. Ática, 1983.
- SINGER, M. Search for a great tradition in cultural performances. *In: When a Great Tradition Modernizes: An anthropological approach to Indian civilization*, New York: Praeger, 1972
- SLOWIAK, J. e CUESTA, J. *Jerzy Grotowski*. New York, Routledge, 2007.
- SULLIVAN, L E. Sound and senses: toward a hermeneutics of performance. <<*History of Religions*>>, v. 26, n. 1, p. 1-33, 1986
- TAVIANI, F. *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, in *Sull'Attore.Grotowski posdomani*, «Teatro e Storia», 20–21, 1998–1999.
- TAYLOR, E. B. *Primitive Culture. Researches, development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*. Vol. 1. London, John Murray, Albemarle Street, 1871.

TESSARI, R. *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo*, Roma, Carocci, 2004.

TURNER, V. *Antropologia della performance*. Bologna, il Mulino, 1993.

TURNER, V. *Dal rito al teatro*. Bologna, il Mulino, 1986.

TURNER, V. *Dramas, Campos e Metáforas. Ação simbólica na sociedade humana*. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, 2008. (Originale: *Dramas, fields and metaphors*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.)

TURNER, V. *Il Processo Rituale. Struttura e Antistruttura*. Brescia, Morcelliana, 1972. (Versione Portoghese: *O Processo Ritual. Estrutura e Anti-estrutura*. Petrópolis, Vozes, 1974.)

TURNER, V. *La foresta dei simboli. Aspetti del rituale Ndembu*. Brescia, Morcelliana, 1976.

TURNER, V. *Schism and Continuity in a African Society. A study of Ndembu village life*. Manchester: Manchester University Press, 1957.

VAN GENNEP, A. *I Riti di Passaggio*. Torino, Boringhieri, 1981.

WEBER, M. *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*. Firenze, Sansoni, 1970.

WEBER, M. *I fondamenti razionali e sociologici della musica*, (a cura di) E. Fubini, in Weber M., *Economia e società*, V, Edizioni di Comunità, Milano, 1961.)

WEBER, M. *Ensayos sobre Metodologia Sociologica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1973.

WEBER, M. *Il metodo delle scienze storico sociali*. Milano, Einaudi, 1998.

WHITE, L. *The Evolution of Culture: the development of civilization to the Fallof Rome*. California, Left Coast Press, 2007.

WIEVIORKA, A. *L'era del testimone*. Milano, Raffaello Cortina, 1999.

WILLIAMS, R. *Base and Superstructure in the Marxist Cultural Theory*, in *Problems in Materialism and Culture*. London, Verso, 1980.

WOLFORD, L. e SCHECHNER, R. (a cura di). *The Grotowski Sourcebook*. London – New York, Routledge, 1997.

WOLFORD, L. (a cura di) *Doorsways: Performing as a Vehicle at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. London–New York–Calcutta, Seagull Press, 2010.

ZANINI, M. C. C. *Italianidade no Brasil Meridional: A construção da identidade étnica na região de Santa Maria-RS*. Santa Maria, Ed. da UFSM, 2006.